Th. Dureau

HARMONIES & FANFARES







COURS
THÉORIQUE ET PRATIQUE
d'Instrumentation et d'Orchestration

A L'USAGE

DES SOCIETÉS DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

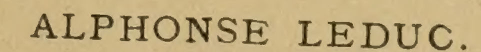
HARMONIES & FANFARES

PAR

TH. DUREAU

PREMIER VOLUME: *Instrumentation.* (B.L. nº 381). Maj: **30f**

— SECOND VOLUME· *Orchestration.. Fanfares .....* (B.L. nº 382). Maj: **30f**



ALPHONSE LEDUC.
Editions Musicales
175, Rue St Honore, Paris.

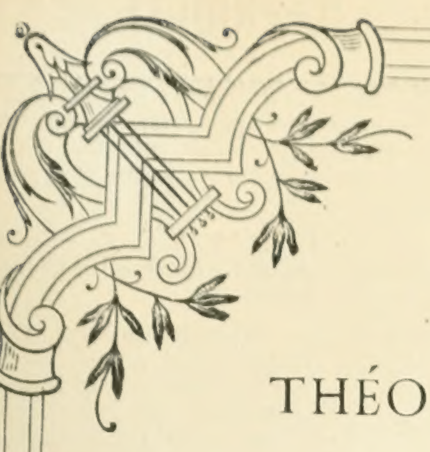


Nº 382

Imprimé en France.
Printed in France



BIBLIOTHÈQUE-LEDUC



COURS
THÉORIQUE ET PRATIQUE
d'Instrumentation et d'Orchestration

A L'USAGE

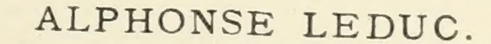
DES SOCIETÉS DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

HARMONIES & FANFARES

PAR

TH. DUREAU

PREMIER VOLUME: *Instrumentation*. (B.L. nº 381). Maj: **30f**



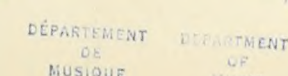
— SECOND VOLUME: *Orchestration..* / *Fanfares .....* (B.L. nº 382). Maj: **30f**

ALPHONSE LEDUC.

Editions Musicales

175, Rue St Honoré, Paris.

Imprimé en France.
Printed in France



TH. DUREAU

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE

D'INSTRUMENTATION ET D'ORCHESTRATION

A L'USAGE DES SOCIÉTÉS MUSICALES (HARMONIES ET FANFARES)

DEUXIÈME PARTIE

ORCHESTRATION

Avant de commencer l'étude de l'orchestration, c'est-à-dire de la mise en œuvre des divers instruments étudiés au cours de la première partie, nous résumons d'abord dans le tableau ci-après, tous les instruments de l'Harmonie, *disposés dans l'ordre de la partition,* avec indication de leur étendue ***usuelle*** et ***exceptionnelle,*** des ***clés supposées*** pour la transposition et du rapport existant pour chacun d'eux entre la ***notation écrite*** et le ***diapason réel.***

(Voir le Tableau à la page suivante)



Paris, ALPHONSE LEDUC.
A.L.11,209.(2-3)

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES INSTRUMENTS DE L'"HARMONIE"

indiquant leur *étendue usuelle et exceptionnelle*, les clés *supposées* pour la transposition, leur rapport entre la *notation écrite* et le *diapason réel*.

Groupes complets	Désignation des Instruments	Clés supposées pour la transposition	Notation écrite — Etendue: Notes exceptionnelles Grave	Notation écrite — Etendue: Portée usuelle	Notation écrite — Etendue: Notes exceptionnelles Aigu	Effet réel correspondant — Etendue: Notes exceptionnelles Grave	Effet réel correspondant — Etendue: Portée usuelle	Effet réel correspondant — Etendue: Notes exceptionnelles Aigu
I	Petite Flûte Ré♭						8ª	
	Grande Flûte Ut						même clé même tonalité	
	Hautbois Ut						même clé même tonalité	
	Cor anglais Fa							
	Basson Ut						mêmes clés même tonalité	
	Sarrusophone (Contrebasse Mi♭)					8ª bassa		sans 8ª
II	Petite Clarinette Mi♭							
	Grande Clarinette Si♭							
	Clarinette Alto Mi♭							
	Clarinette Basse Si♭							
III	Saxophone Soprano Si♭							
	Saxophone Alto Mi♭							
	Saxophone Ténor Si♭							
	Saxophone Baryton Mi♭							
	Saxophone Basse Si♭							
	Trompette Mi♭							

Trompette Mi♭

IV
- Trompette Fa
- Cor à pistons Mi♭ — (1)
- Cor à pistons Fa — (1)
- Cornet à pistons Si♭
- Trombone Alto Mi♭
- Trombone Ténor (à coulisse) } Ut — mêmes clés même tonalité
- Trombone Ténor (à pistons) } Ut — mêmes clés même tonalité
- Trombone Basse Fa

V
- Petit Bugle Mi♭ (Soprano)
- Bugle Si♭ (Contralto)
- Alto Mi♭ (Saxhorn)
- Baryton Si♭ (Saxhorn)
- Basse Si♭ (à 4 cylindres)
- Contrebasse Mi♭ (à 3 pistons)
- Contrebasse Si♭ (à 3 pistons)
- Contrebasse Ut (à 4 cordes) — même clé même tonalité

VI
- Grande Timbale — même clé même tonalité
- Petite Timbale — même clé même tonalité

(1) Les Cors à pistons (Mi♭ et Fa) et le Trombone Ténor à 4 cylindres peuvent descendre chromatiquement jusqu'à *l'ut grave* (Note fond.)

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

RÈGLES GÉNÉRALES

Etant données les connaissances acquises en *instrumentation* et avant d'entreprendre les études d'*orchestration,* on doit admettre en principe les prescriptions suivantes, savoir:

1º Que les *quintes consécutives* entre le *chant et la basse* sont rigoureusement défendues;

2º Que la même règle s'étend aux parties intermédiaires dans les accompagnements;

3º Que les parties accompagnantes ne doivent jamais s'écrire *au-dessus* du *chant* ni *au-dessous* de la *basse,* ainsi que cela se produit, dans ce dernier cas, lorsqu'on oublie de doubler la *basse* à l'*octave inférieure* par les *contrebasses* en Mi ♭ ou en Si ♭.

4º Que la règle concernant les *octaves consécutives* est beaucoup plus élastique. En effet, il est permis de *redoubler* ou de *renforcer* les parties *intermédiaires* à l'*octave* ou à l'*unisson,* (sauf la *basse*) encore il est préférable de s'en dispenser s'il n'y a pas nécessité absolue.

EXCEPTIONS

On est moins sévère pour les *croisements,* les *fausses relations* et autres *licences harmoniques;* mais à la condition de les atténuer en les dissimulant par la diversité des timbres, et que toutes ces licences soient justifiées par un goût sûr, sans préjudice pour l'harmonie qui doit rester pure et bien écrite. [1]

CHAPITRE PREMIER

PARTITION

§ **1.**—L'*orchestration* consiste à disposer les divers instruments d'un orchestre sur un cadre ou tableau que l'on appelle *partition*.

§ **2.**—La *partition,* en Harmonie, contient tous les instruments en *bois,* en *cuivre* et à *percussion* de la nomenclature générale. (Voir 1re Partie, page 1)

Le but principal de la *partition* est de répartir les parties d'une composition musicale entre les divers groupes d'instruments, de sorte que, par ce moyen, l'œil puisse d'un coup en saisir l'ensemble. (Voir pages 28-29)

NOTA.—L'art d'*orchestrer* est des plus complexes. Outre qu'il exige chez l'artiste le mieux doué des connaissances techniques très étendues, il faut encore que celui-ci possède la rare faculté de pouvoir exprimer ses sensations, aussi bien dans ses propres œuvres que dans celles qu'il a pour mission de transcrire.

De ce qui précède, on peut conclure qu'avant de se livrer à l'orchestration, il est indispensable de se familiariser avec tous les éléments constitutifs d'une partition bien construite.

---

[1] Pour écrire correctement une partition d'orchestre, l'élève doit être initié à toutes les combinaisons de l'harmonie moderne. Pour le moins, nous conseillons la lecture fréquente de l'excellent ouvrage "*La Musique et les Musiciens*" de A. LAVIGNAC, lequel renferme les renseignements les plus complets sur les matières relatives à *l'Instrumentation,* à *l'Orchestration* et principalement à l'*Harmonie* et à la *Composition.*

CHAPITRE II

TRANSCRIPTION—CHOIX DES TONALITÉS

§ 3.—Toute œuvre symphonique peut être l'objet d'une transcription intéressante, sauf peut-être dans certains cas où les *violons divisés* exécutent des *traits*, des *tenues*, des *arpèges* ou des *tremolos* à l'extrême aigu, encore que l'on peut y suppléer par l'emploi des *flûtes*, des *hautbois*, des *clarinettes* (petites et grandes) dans leurs notes les plus élevées

§ 4.—Il en est de même pour un ensemble *vocal* qu'une "Harmonie" composée d'éléments de choix *peut* accompagner, et au besoin remplacer sans en altérer le caractère.

NOTA.— La prétention de substituer l'"Harmonie" à l'orchestre symphonique est loin de notre pensée. Nos vues sont plus modestes.

Mais qu'il nous soit permis d'affirmer qu'un orchestre de *plein air* comme celui que nous préconisons peut produire une impression profonde sur un auditoire non prévenu.

§ 5.—Le choix des tonalités est des plus importants. Le soin de conserver le ton indiqué par l'auteur constitue la *première règle* à observer, du moins autant que cela est possible.

§ 6.—Chacun sait que la somme des accidents en *bémols* diminue par la transposition des instruments de l'Harmonie.

C'est l'inverse qui a lieu pour les tons *diésés*.

Dans ce cas, l'opération est facile puisque le ton transposé reste le même pour l'oreille.

Mais où la question se complique, c'est lorsque le ton d'origine contient un nombre considérable d'accidents que l'instrumentiste ne peut aborder sans recourir à l'emploi de doigtés dangereux pour la justesse.

§ 7.—Dès lors, on a donné comme *seconde règle* que le ton choisi pour la transcription sera d'un degré ou d'une *tierce mineure*, tout au plus, *au-dessus* ou *au-dessous* du ton réel de l'œuvre à transcrire.

TONS D'ORCHESTRE en UT	TRANSCRIPTION en SI ♭ (Harmonie)
Ut majeur	*Ut, Ré* ou *Mi* ♭
Ut mineur	*Ré mineur*
Ré bémol	*Mi bémol* ou *Fa*
Ré majeur	*Fa* ou *Ré*
Ré mineur	*Ré mineur*
Mi bémol	*Fa*
Mi mineur	*Sol mineur* ou *Mi mineur*
Fa majeur	*Fa majeur*
Fa mineur	*Fa mineur* ou *Sol mineur*
Sol majeur	*Si bémol* ou *Sol*
Sol mineur	*Sol mineur*
La bémol	*Si* ♭ ou *La bémol*
La majeur	*La majeur* (par exception *Ut majeur*)
La mineur	*La mineur* (par exception *Ut mineur*)
Si bémol	*Ut* ou *Si bémol*
Si majeur	*Ut* ou *Si bémol*

NOTA.— Si l'on a observé que le tableau ci-dessus ne concerne pas les *modulations passagères*, et que d'ailleurs, il est permis d'avoir recours à *l'enharmonie* dans certains passages, pour en faciliter la lecture; on comprendra qu'il n'y a rien *d'absolu* dans la pratique, et qu'il est toujours permis au transcripteur d'en modifier l'application suivant les circonstances qui l'obligeraient à passer outre.

CHAPITRE III

EXERCICES D'ORCHESTRATION

§ 8.—Comme premier exercice et pour procéder méthodiquement, il s'agit ici de transposer la phrase suivante pour les instruments d'un même groupe, dans le ton correspondant au *diapason réel*, et ensuite, de l'écrire dans la partie la plus conforme à leur timbre et à leur étendue:



Que l'élève devra transcrire pour les groupes I, II, III et IV, sur une petite partition, avec indication des clés et des accidents nécessaires à l'armature pour chacun des instruments, et en prenant pour modèle l'exemple ci-dessus:



NOTA.—On remarquera dans cet exemple que le petit *bugle* et les *altos* ont dû renverser une partie du dessin mélodique à l'octave inférieure (Voir les signes +) afin de rester autant que possible dans la partie normale; mais ce serait une faute de goût d'user de ce moyen sans nécessité absolue.

D'ailleurs, on verra cet inconvénient disparaître dans les groupes I, II et III dont l'étendue à parcourir est beaucoup plus large.

EXERCICES

GROUPE I — (Petite Flûte, Grandes Flûtes, Hautbois, Cor anglais, Bassons, Sarrusophone Contrebasse)

GROUPE II — (Petite Clarinette, Grandes Clarinettes, Clarinette Alto, Clarinette Basse)

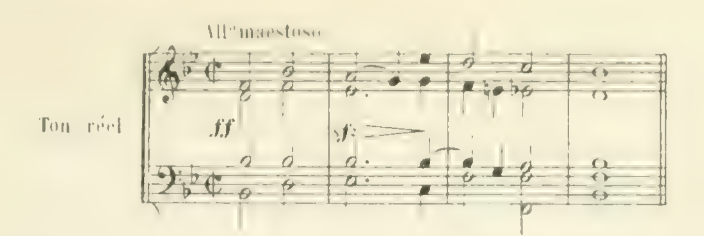
GROUPE III — (Saxophones Soprano, Alto, Ténor, Baryton et Basse)

GROUPE IV — (Trompettes, Cors, Cornets à pistons, Trombones)

CHAPITRE IV

ORCHESTRATION-GROUPES SÉPARÉS

§ 9.—Ce genre d'orchestration consiste à répartir entre les instruments d'un même groupe, les éléments constitutifs d'un *thème* ou *fragment* à *quatre parties*.

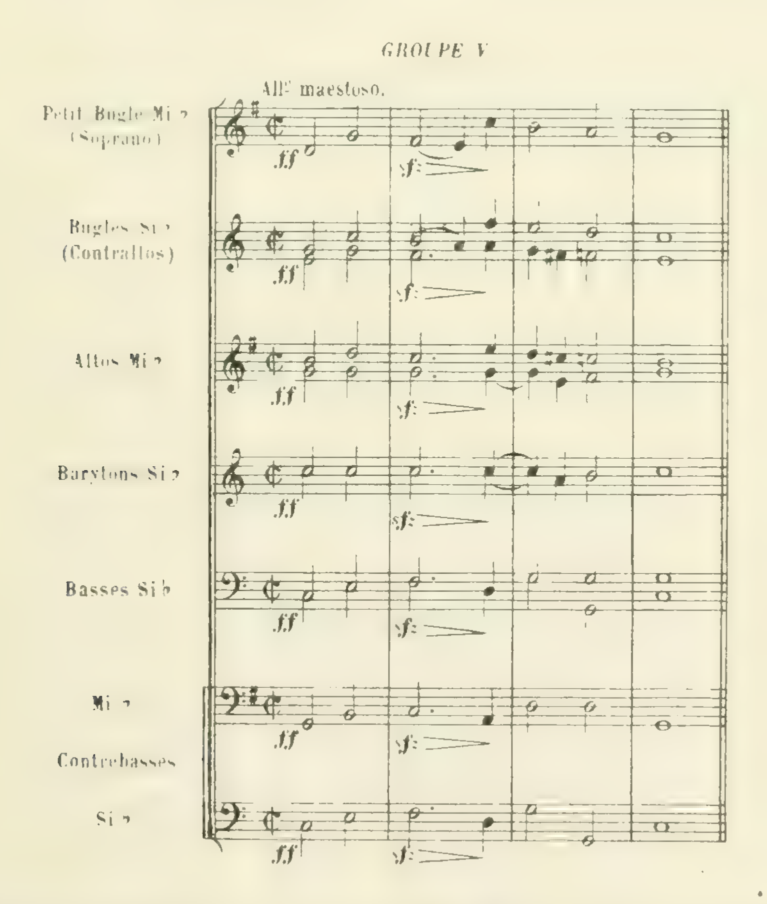


§ 10.—Pour l'arrangement des parties, on doit maintenir dans chaque groupe la *disposition harmonique* du modèle en procédant de telle sorte:

1º Que les accords de l'harmonie soient complets et bien équilibrés;

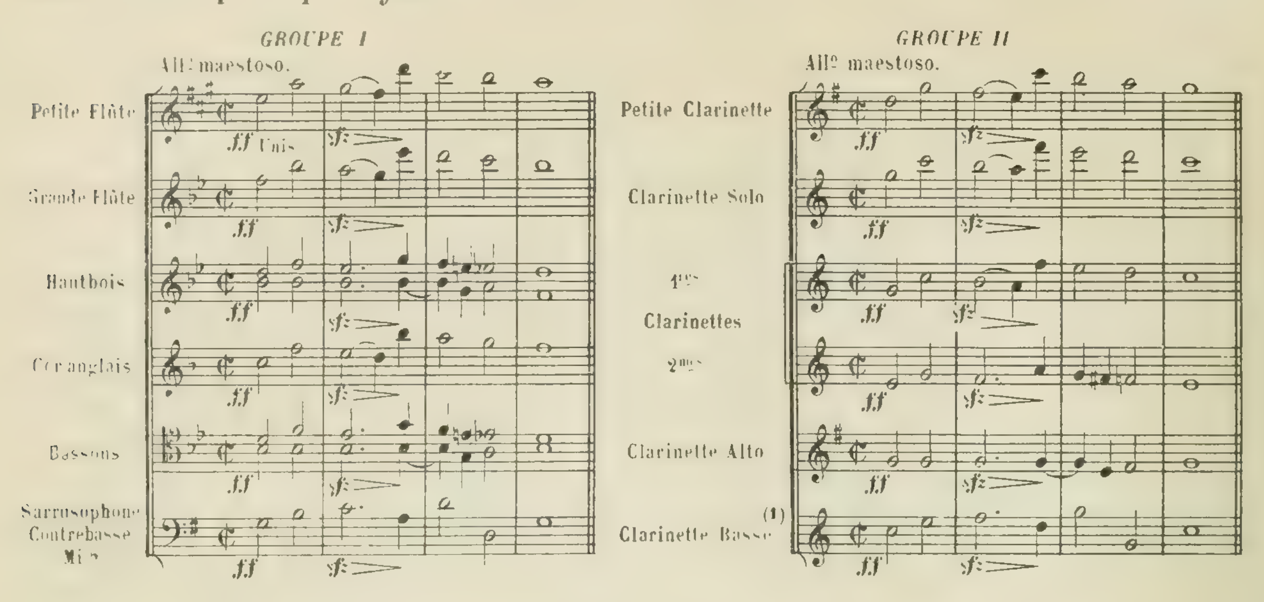
2º Que les prescriptions relatives à la *réalisation des accords* soient rigoureusement observees;

3º Qu'il suffit d'une seule partie pour les instruments destinés au *chant* principal, et deux pour les parties intermédiaires.



NOTA.— Le groupe V représente à lui seul un *orchestre complet*. C'est sous cet aspect et comme terme de comparaison qu'on doit l'envisager.

§ 11.—Les groupes I et II peuvent se transcrire à l'unisson du groupe V pour le *chant*, les parties *intermédiaires* et la *basse*, mais avec cette particularité qu'il est permis de doubler les *dessus* à l'*octave supérieure* par la *grande flûte*, la *petite clarinette*, la *clarinette solo* et à la *double octave* par la *petite flûte*.



EXERCICES

GROUPE III — Ce groupe, composé des *saxophones*, se traite d'après les principes de l'harmonie à quatre parties, et auxquelles on ajoute le *saxophone basse* qui, en ce cas, s'assimile à la *contrebasse à cordes*.

GROUPE IV — Le groupe IV comprend les instruments à *timbre clair* que l'on écrit suivant les exigences de l'harmonie à *une* ou *deux* parties pour les *trompettes*, les *cornets* et les *cors*, et à *trois* ou *quatre* parties pour les *trombones*.

NOTA.—Lorsqu'il s'agit de la transcription d'œuvres classiques, il est de bon goût de conserver aux *cors* et aux *trompettes* leur véritable caractère, où leur effet se produit sur les notes qui n'exigent pas le secours de la main ou des pistons.

GROUPE V — (Voyez page 9)

GROUPE VI — *Timbales* et *Batterie* — Emploi facultatif. (Voyez instruments à percussion.)

§ 12.—Si nos démonstrations ont été bien comprises, l'élève doit être en état d'établir lui-même une partition complète d'"Harmonie," en superposant les six groupes de la nomenclature générale des instruments qui les composent. (Voyez page 1. 1re Partie)

OBSERVATIONS

L'analyse raisonnée de la partition ainsi formée par *groupes réunis*, fera connaître à l'élève que les prescriptions énoncées page 6 (Règles générales) ont été observées quant à la disposition et à la réalisation de l'harmonie dans toutes les parties de l'ensemble instrumental.

Il y verra de plus que les *hautbois* redoublent les parties intermédiaires à l'octave supérieure sans inconvénient pour la trame harmonique, et que les *flûtes*, la *petite clarinette*, la *clarinette solo*, se traitent de la même manière à l'égard du *chant* sans qu'il en résulte aucune dureté pour l'oreille.

Mais si l'on se place au point de vue purement esthétique, il est évident qu'une orchestration ainsi conçue serait impuissante à exprimer les sentiments contenus dans une œuvre un peu compliquée.

De là l'obligation d'initier l'élève aux combinaisons pratiques qui doivent lui être familières pour dépeindre le côté pittoresque d'une composition, par la mise en relief des contrastes qui fixent l'attention des auditeurs.

C'est dans cette voie nouvelle que nous nous proposons de conduire l'élève, en lui enseignant la meilleure méthode à suivre.

---

(1) L'usage de la clé de *fa* pour la *clarinette basse s'impose*, mais il faut compter avec les habitudes prises et se rappeler que cet instrument s'entend à l'octave inférieure de sa notation.

CHAPITRE V

COLORIS ORCHESTRAL

§ **13**.—S'il est admis que la peinture et la musique se rattachent par des liens étroits, il est permis d'en conclure que la *couleur*, le *mouvement* et l'*expression* sont essentiels dans ces deux branches de l'art pour atteindre un maximum de sensations.

§ **14**.—En musique, l'ensemble des qualités esthétiques d'une partition *orchestrée* est représenté par l'application des cinq propositions suivantes:

1º La variété des timbres,

2º L'emploi des groupes restreints,

3º Le mélange des timbres,

4º Les dessins d'orchestre,

5º Les nuances d'expression.

NOTA.—L'étude de ces cinq propositions forme la base des conditions à remplir dans une œuvre artistique; elle a surtout pour but d'éviter la monotonie d'une partition bien écrite, mais sans accent.

1º VARIÉTÉ DES TIMBRES

§ **15**.—La *variété*, le *choix* et la *disposition des timbres* dans une partition: tels sont les moyens qui s'offrent à un artiste habile pour donner à son œuvre tout l'intérêt que son caractère lui inspire.

N'avons-nous pas appris, en effet, dans la première partie de notre Cours, les qualités de *douceur*, de *charme*, de *puissance* et d'*énergie* des instruments en usage dans nos orchestres d'"Harmonie?"

NOTA.—Tout en invitant l'élève à revenir à ses etudes premières, nous le jugeons suffisamment preparé pour nous dispenser d'insister sur ce point. (Voir "Monographie" 1re Partie)

2º GROUPES RESTREINTS

§ **16**.—Tout l'intérêt d'une *orchestration* réside dans les contrastes; d'où il résulte que l'emploi constant des *groupes réunis* provoquerait bientôt sur l'auditeur un véritable sentiment de lassitude.

§ **17**.—C'est en partant de ce principe que l'on doit rechercher les moyens les plus propres à éveiller son attention.

§ **18**.—L'emploi des groupes *restreints* ou *isolés*, suivant le développement des idées, constitue l'un de ces moyens, ainsi que l'on s'en rendra compte par la disposition des groupes séparés du fragment donné ci-après.



Lequel se prête à de nombreuses combinaisons dont voici un aperçu:

GROUPE I

Andante.

Hautbois
Cor anglais
Bassons

(Le même à l'8ve supérieure.)

Andante.

Gde Flûte
Hautbois
Cor anglais

GROUPE II

Andante.

Clarinette Solo
2e Clarinette
Clarinette Alto
Clarinette Basse

GROUPE III

Andante.

Saxophones
Soprano Si♭
Alto Mi♭
Ténor Si♭
Baryton Mi♭

GROUPE IV

Andante.

Trompette Fa
Cor Fa
1er et 3e Trombones

(Du même groupe)

Andante.

Cornet Si♭
Cor Mi♭
1er et 3e Trombones

GROUPE V

Andante.

Bugle Contralto Si♭
Alto Mi♭
Baryton Si♭
Basse Si♭

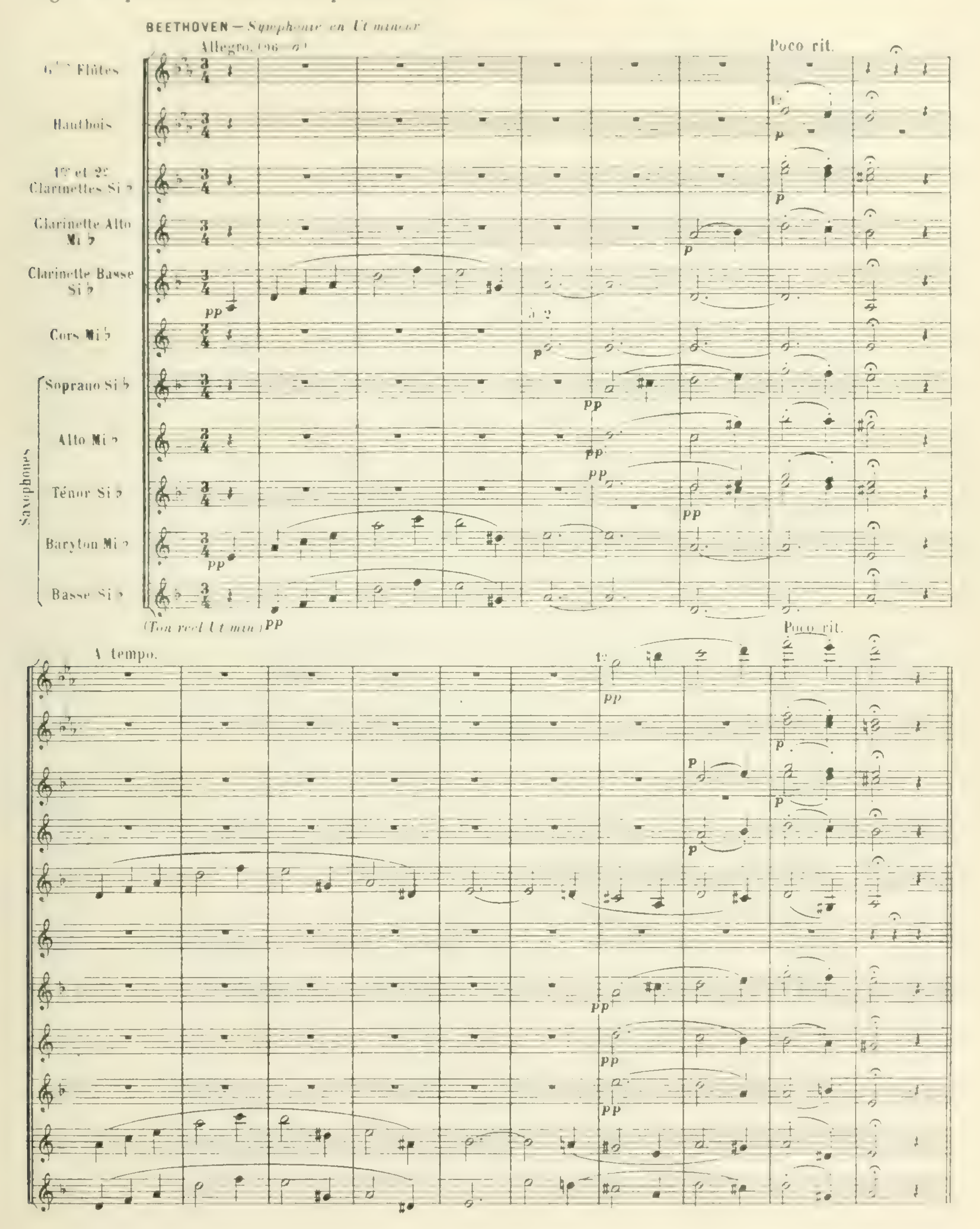
EXERCICES

Composer de nouvelles combinaisons, soit en changeant la disposition de l'harmonie, soit en réduisant le nombre des instruments de chaque groupe qui, dans ce cas, seraient écrits à *deux parties*.

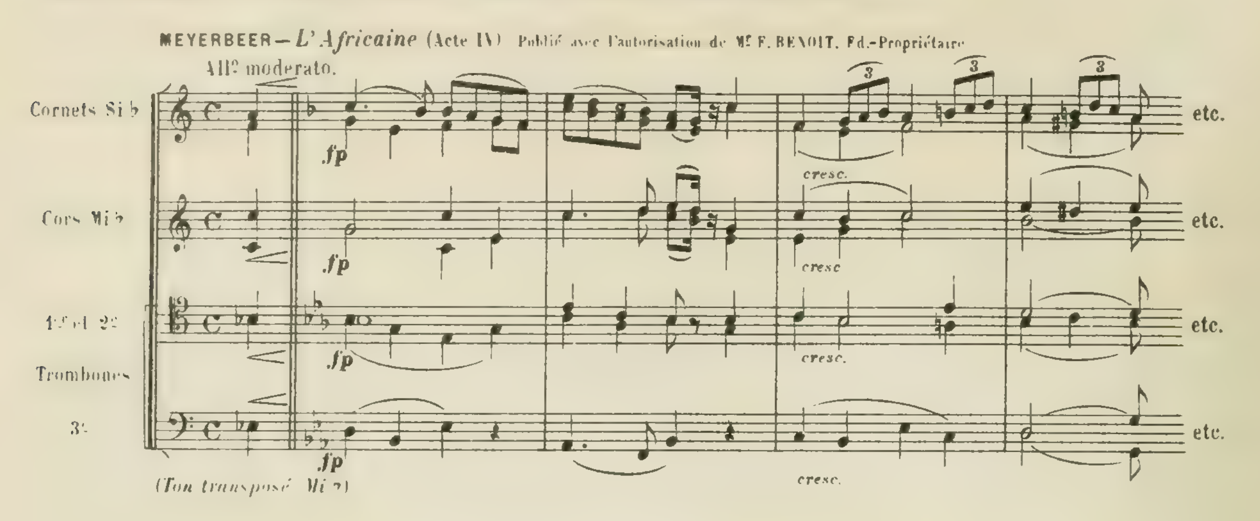
3° MÉLANGE DES TIMBRES

§ 19.—*Timbre* et *coloris* sont deux termes synonymes en *orchestration*. Les mots *tonalités*, *gammes*, *couleur*, *nuances*, *oppositions*, *dissonances*, etc. sont d'un usage courant dans le langage des peintres et des musiciens.

C'est donc par un heureux mélange des éléments sonores que l'on peut atteindre le plus haut degré de perfection dans une partition bien ordonnée.



§ 20.—L'exemple suivant, transposé à la seconde mineure supérieure au-dessus du ton de la partition originale, (Ré majeur) montre l'effet des cuivres en *groupe isolé*.



4° DESSINS D'ORCHESTRE

§ 21.—Un *trait de chant*, une *phrase mélodique* de *courte durée* que l'on fait passer successivement dans toutes les parties, même un simple *dessin*, peuvent suffire pour donner à l'orchestration un charme particulièrement piquant.

A. REICHA — *Cours de Haute Composition* — (Prélude)

Andante. (66 = ♩)

Grande Flûte

Hautbois

Petite Clarinette Mi ♭

1re Clarinettes Si ♭ 2e

Saxophone Alto Mi ♭

Saxophone Ténor Si ♭

Bugle Solo Si ♭

Chant.

Basses et Contrebasses

(Ton réel La ♭)

---

(1) A lire les nombreux exemples recueillis par E. GUIRAUD dans son *Traité pratique d'Instrumentation*, et où l'élève trouvera de précieux renseignements sur la *Variété des Timbres dans les extraits les plus connus de l'orchestration symphonique.*

Solo

Solo

Solo

etc.

NOTA.— La répétition d'un dessin d'orchestre, en se prolongeant outre mesure, deviendrait bientôt fatigante; il est prudent de ne point abuser de ce procédé qui convient au développement d'une phrase musicale, et plus spécialement à l'enchaînement des motifs choisis pour établir une *fantaisie* ou une *sélection* sur des motifs d'opéra ou autres.

5º NUANCES D'EXPRESSION

§ 22.—Le mot nuance (du latin *muto, changer*) s'applique aux différents degrés de sonorité par lesquels on peut ajouter au *coloris*, et par la fusion habilement ménagée des signes et des termes en usage dans le langage musical.

Les signes se représentent:

1º Par des *mots italiens* adoptés pour marquer la gradation d'intensité d'un son *faible* à un son *fort* et *vice versâ*.

Signe de diminution				Signe d'augmentation
	Pianissimo	*pp*	Très faible	
	Piano	*p*	Faible	
	Mezzo piano	*Mezzo p*	Moitié faible	
	Poco piano	*Poco p.*	Un peu faible	
	Sotto voce	*Sot. v.*	Sous la voix (tout bas)	
	Mezza voce	*Mez. v.*	A demi voix	
	Poco forte	*Poco f*	Un peu fort	
	Mezzo forte	*Mez. f.*	Moitié fort	
	Forte	*f*	Fort	
	Fortissimo	*ff*	Très fort	

2º Par les termes ou locutions usitées pour marquer l'augmentation ou la diminution d'un ou plusieurs sons.

Decrescendo				Crescendo
	Sforzando	*sfz*	En forçant le son	
	Rinforzando	*rinf.* ou *rfz.*	En renforçant le son	
	Crescendo	*Cresc.*	En croissant	
	Decrescendo	*Decresc.*	En décroissant	
	Mancando	*Manc.*	En diminuant progressivement	
	Diminuendo	*Dim.*	En diminuant	
	Calando	*Cal.*	En laissant éteindre le son	
	Perdendosi	*Perd.*	En laissant perdre le son	
	Smorzando	*Smorz.*	En laissant mourir le son	

NOTA.—Ces deux signes réunis < > indiquent l'*augmentation* du son (*pp*) jusqu'à son apogée (*ff*) et sa *diminution* progressive jusqu'à ce qu'il se perde pour ainsi dire.

3º Par ces autres mots que l'on souligne pour l'*accentuation* des sons *liés, marqués, détachés, soutenus*, etc.

Legato	*Leg.*	Lié
Legatissimo	*Legat.*	Très lié
Leggiero	*Legg.*	Léger
Marcato	*Marc.*	Marqué
Martellato	*Mart.*	Martelé, détaché
Pizzicato	*Pizz.*	En imitant la corde pincée
Sostenuto	*Sost.*	Soutenu
Staccato	*Stacc.*	Sec, très détaché
Tenuto	*Ten.*	Tenu

§ 23. A ces signes et figures de *nuances*, on ajoute les différents termes dont s'est servi l'auteur pour donner à son œuvre son véritable cachet artistique.

Amabile	Aimable
Amoroso	Amoureusement
Appassionato	Passionné
Ardito	Hardi
Brillante	Brillant.
Brio	Vif et animé
Cantabile	Chantant
Capricioso	Capricieux.
Con anima	Avec âme
Con allegrezza	Avec allégresse
Con bravura	Avec bravoure
Con delicatezza	Avec délicatesse
Con dolore	Avec douleur
Con grazia	Avec grâce
Con giusto	Avec goût.
Con fuoco	Avec feu
Con tenerezza	Avec tendresse
Con spirito	Avec esprit.
Delicatamento	Délicatement.
Delicato	Délicat.
Disperato	Désespéré.
Dolce	Doux.
Dolcissimo	Très doux.
Doloroso	Douloureux.
Dramatico	Dramatique.
Elegante	Élégant
Energico	Énergique
Espressivo	Expressif
Grazioso	Gracieux
Giocoso	Joyeux, gai, badin
Imperioso	Impérieux
Lagrimoso	Éploré
Lamento	Plaintif
Maestoso	Majestueux
Malinconico	Mélancolique
Mesto	Triste, chagrin.
Nobile	Noble
Patetico	Pathétique.
Pomposo	Pompeux
Religioso	Religieux
Risoluto	Résolu.
Rustico	Rustique, champêtre.
Simile	Semblable.
Semplice	Simple, ingénu.
Tranquillo	Tranquille.
Tristamente	Tristement.
Veloce	Très vif, emporté.
Vigoroso	Vigoureux.
Vivo	Vif.
Volubile	Léger, fugitif.

NOTA.— Pour compléter cette étude, nous recommandons expressément l'excellent ouvrage de M. P. ROUGNON, *Dictionnaire musical des locutions étrangères*, donnant l'explication des termes italiens, allemands ou latins employés dans les divers pays.

CHAPITRE VI

MOUVEMENT

INDICATIONS VERBALES ET MÉTRONOMIQUES

§ **24**.—Les indications de *mouvement* placées en tête d'un morceau de musique ou d'une *partition* n'impliquent pas l'obligation de leur donner une valeur *absolue*. C'est à l'expérience du chef d'orchestre d'en apprécier le caractère, soit en se conformant aux traditions établies, soit surtout en s'inspirant des intentions de l'auteur.

Voici les termes les plus usités avec, en regard, la *durée* métronomique approximative des principaux *mouvements*. [1]

1º MOUVEMENTS TRÈS LENTS

Larghissimo	Très large	Métronome de 40 à 50 oscillations.
Grave	Grave	
Largo	Large, lent	
Lento molto	Très lent	

[1] Le livre de M. P. ROUGNON, déjà cité, et auquel nous empruntons les chiffres ci-dessous renferme des renseignements très étendus sur l'unité de *durée* des mesures *simples* ou *composées* à temps *binaires* ou *ternaires*.

2º MOUVEMENTS LENTS

Lento	Lent	Métronome de 50 à 58.
Larghetto	Un peu moins lent que le Largo	
Adagio	Moins lent que le Lento	» de 58 à 69.
Andante	A l'aise, posément.	

3º MOUVEMENTS MODÉRÉS

Andantino	Moins lent que l'Andante	Métronome de 69 à 88.
Allegretto	Moins vite que l'Allegro moderato	» de 84 à 108.
Allegro moderato	Moins vite que l'Allegro	» de 104 à 120.
Allegro ma non troppo	Vif, mais pas trop.	

4º MOUVEMENTS VIFS ET TRÈS VIFS

Allegro	Gai, vif	Métronome de 120 à 152.
Allegro molto	Très Vif	» de 152 à 176.
Allegro assai	Vif, beaucoup, très	
Presto	Pressé, Vif.	
Vivace	Avec vivacité	
Vivo	Vivement, Vigoureusement	
Prestissimo	Aussi pressé que possible	» de 176 à 208.

§ 25.—Pour modifier ou accentuer les *nuances de mouvement*, au courant d'une exécution, on emploie les locutions suivantes:

Poco	Peu.	Molto	Beaucoup, très.
Poco a poco	Peu à peu.	Quasi	Presque.
Più	Plus.	Mezzo ou Mez	Moitié, demi.
Molto più	Beaucoup plus.	Più presto	Plus vite.
Ma non tanto.	Pas autant.	Più animato	Plus animé.
Non troppo.	Pas trop.	Accelerando	En accélérant.
Ma non troppo	Pas trop.	Stringendo	En serrant le mouvement.
Mosso	Mouvementé.	Rallentando	En ralentissant.
Meno mosso	Moins mouvementé.	Ritenuto	En retenant.
Assai	Beaucoup.	Allargando	En élargissant.

OBSERVATIONS
SUR LES NUANCES D'EXPRESSION ET DE MOUVEMENT

Donner la vie et le mouvement à une page orchestrale: tel est le but que tout artiste doit se proposer d'atteindre. Les partitions de musique moderne lui fourniront les meilleurs exemples à suivre sur l'emploi des termes et des signes généralement admis pour mettre en valeur les traits caractéristiques d'une composition renfermant les éléments d'une transcription intéressante.

CHAPITRE VII

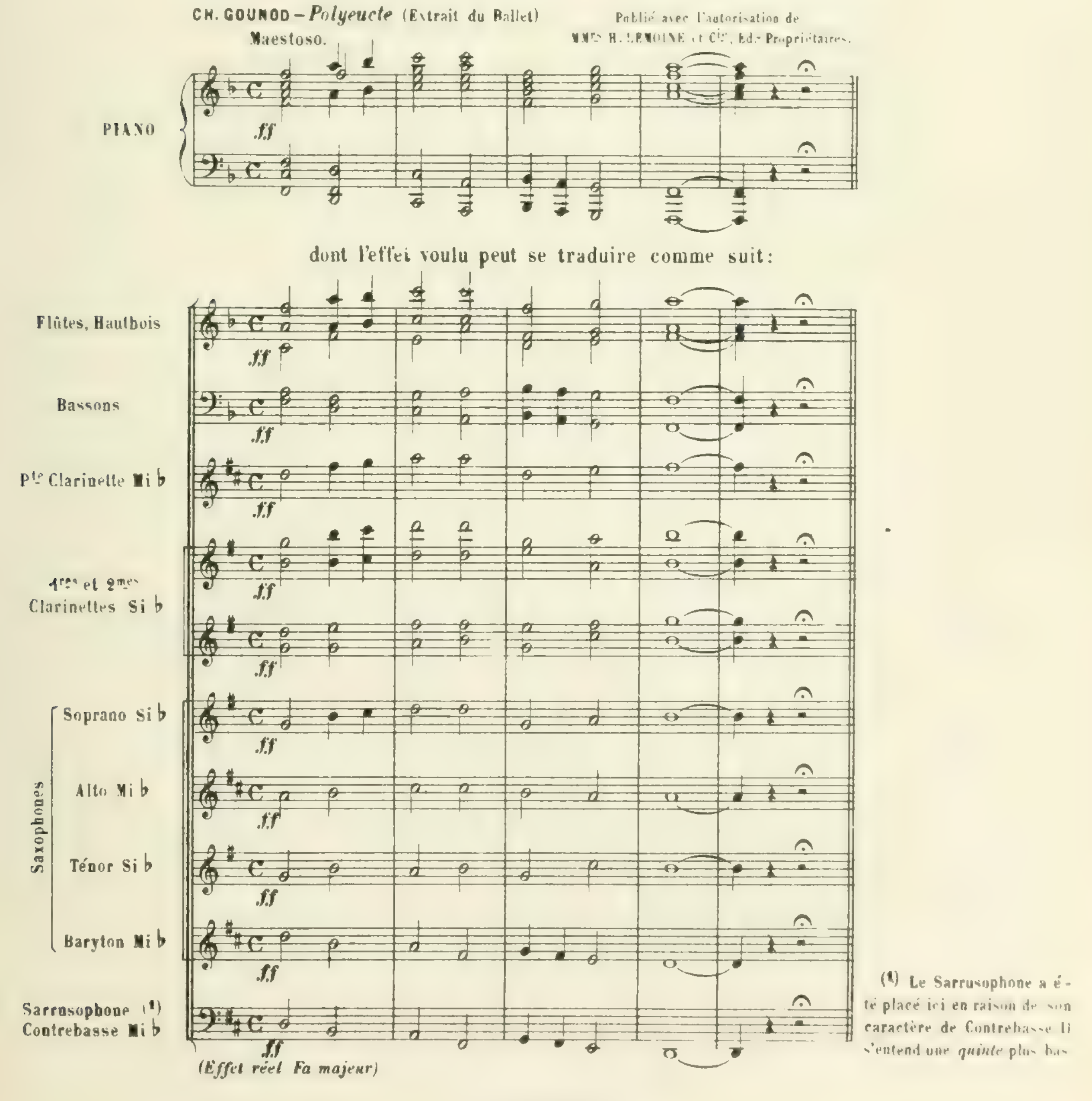
TRANSCRIPTION DES ŒUVRES ÉCRITES POUR LE PIANO

§ **26.**—En l'état actuel du matériel instrumental, il est permis d'avancer que la plupart des œuvres symphoniques: *ouvertures, divertissements, suites d'orchestre, ballets,* etc. peuvent se transcrire en "Harmonie" et conserver leur caractère propre, sauf en ce qui concerne le *quatuor à cordes* dans les effets particuliers.

§ **27.**—Mais il n'en est pas de même d'une réduction de piano, et l'on s'exposerait à de graves erreurs en essayant d'en maintenir la disposition harmonique.

§ **28.**—Pour ce genre de transcription, l'élève déja préparé par les exercices précédents (Voir chapitres IX, X, XI, XII, XIII, XIV) choisira une disposition rationnelle des parties d'orchestre, 1° en évitant le mauvais effet produit par le rapprochement des sons graves de la *main gauche*, 2° en groupant ceux-ci, sans solution de continuité aux accords de la main droite.

L'exemple suivant en *accords plaqués* fera la preuve de cette démonstration.



EXERCICE

Compléter l'orchestration de l'extrait ci-dessus en y ajoutant les instruments de cuivre des groupes IV et V.

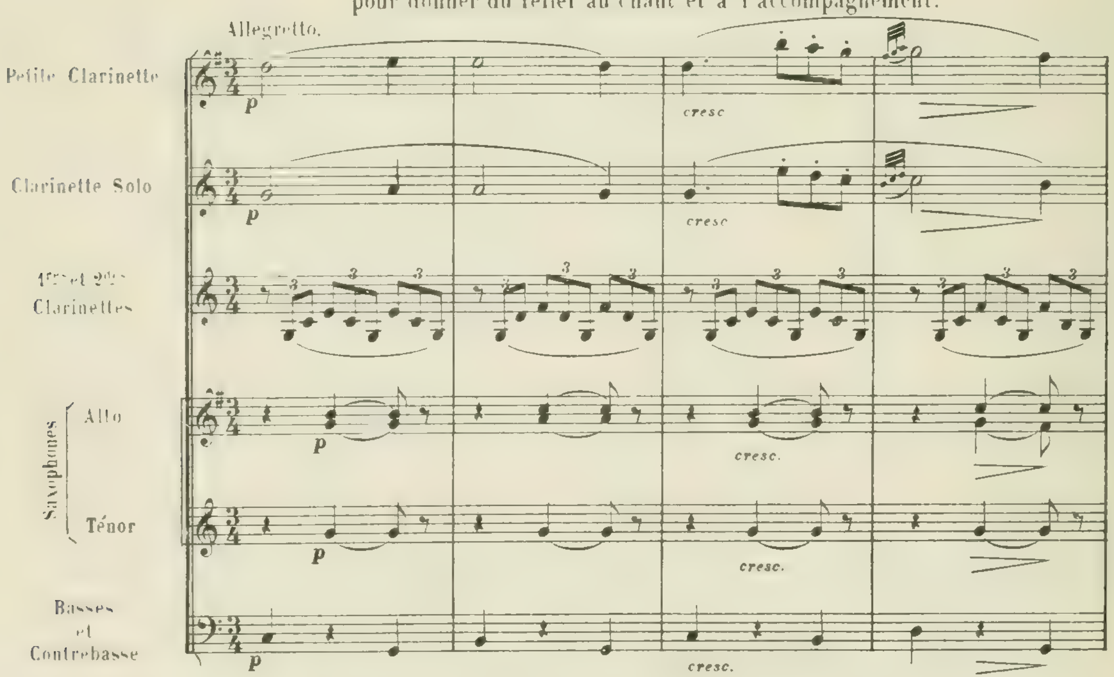
Autre exemple en *accords brisés:*



Qu'il faudrait sans hésiter transcrire ainsi:



Ou bien en *triolets* en ajoutant quelques parties pour donner du relief au chant et à l'accompagnement:



Même procédé pour les *instruments de cuivre* et les *groupes mélangés*, avec latitude de variantes d'accompagnement au choix du transcripteur.

§ 29.— Il est important de remarquer que les passages en *arpèges*, de la *main gauche* et de la *main droite réunies*, seraient aussi difficiles à exécuter que désagréables à entendre.



Que l'on peut transcrire comme suit après en avoir extrait l'harmonie à quatre parties:

All° maestoso.

Flûtes

Hautbois

1res et 2mes Clarinettes

Saxophones Altos et Ténors

Cornets et Bugles

Trombones

Altos Mi ♭

Bugles Si ♭

Basses et Contrebasse

mf — cresc. — ff

(Ton réel Si ♭)

EXERCICE

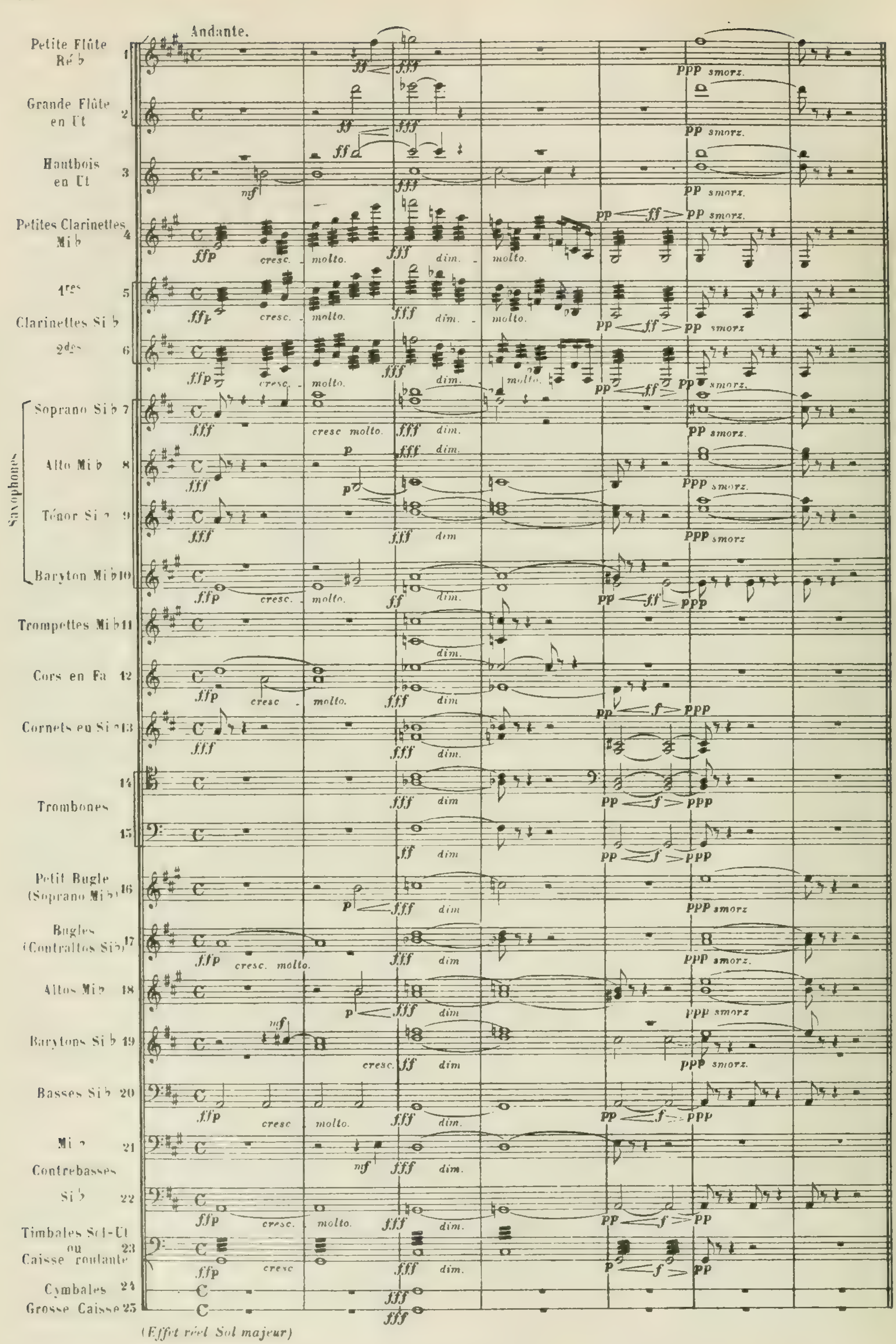
(Etablir une orchestration complète sur cette donnée, avec tous les instruments de la nomenclature générale. (Voir 1re Partie, page 1)

§ 30.— Le trémolo ou *tremblement* s'obtient sur les instruments à anches doubles et simples par de rapides coups de langue imitant le mouvement précipité de l'archet sur les instruments à cordes. En Harmonie, les *trémolos* sont confiés aux clarinettes, quelquefois aux saxophones, mais plus rarement.

G. BIZET — *L'Arlésienne.* Publié avec l'autorisation de Mr CHOUDENS, Ed.-Propriétaire.



Voir ci-après sous forme de partition d'*Harmonie militaire*, la transcription rigoureuse de ce passage d'après l'original à grand orchestre:


Andante.
Petite Flûte Ré♭
Grande Flûte en Ut
Hautbois en Ut
Petites Clarinettes Mi♭
1res Clarinettes Si♭ 2des
Saxophones
Soprano Si♭
Alto Mi♭
Ténor Si♭
Baryton Mi♭
Trompettes Mi♭
Cors en Fa
Cornets en Si♭
Trombones
Petit Bugle (Soprano Mi♭)
Bugles (Contraltos Si♭)
Altos Mi♭
Barytons Si♭
Basses Si♭
Mi♭ Contrebasses Si♭
Timbales Sol-Ut ou Caisse roulante
Cymbales
Grosse Caisse
(Effet réel Sol majeur)

CONSEILS AUX ÉLÈVES

De même que la science de l'*harmonie* a pris un essor considérable, l'*orchestration* a subi de nombreuses transformations dues au perfectionnement et à l'invention d'instruments nouveaux actuellement en usage.

Le choix, la richesse des timbres, leur variété, sont autant d'éléments qu'il importe d'introduire dans une partition orchestrée: le goût seul de l'artiste décide de l'emploi qu'il en fait.

En ce qui concerne la transcription des arrangements au Piano, nous pourrions, si le cadre que nous nous sommes tracé le permettait, multiplier les exemples à l'infini.

C'est donc par la lecture et l'audition fréquente des partitions modernes que l'élève devra lui-même compléter son éducation.

La meilleure méthode à suivre pour hâter ses progrès consiste à revenir souvent aux principes que nous avons exposés au cours de notre enseignement, puis à s'exercer sur les œuvres des maîtres qu'il choisira de préférence parmi les classiques, et dont les exemples lui serviront de préparation à l'orchestration plus compliquée des compositeurs modernes.

C'est ainsi qu'il se "fera la main" pour ainsi dire, et qu'il sera en état d'établir des points de comparaison entre ses travaux et ceux des maîtres, pour arriver enfin au complet développement de ses tendances artistiques unies à ses aptitudes personnelles.

CHAPITRE VIII

DISPOSITION INSTRUMENTALE
DE LA PARTITION D'HARMONIE

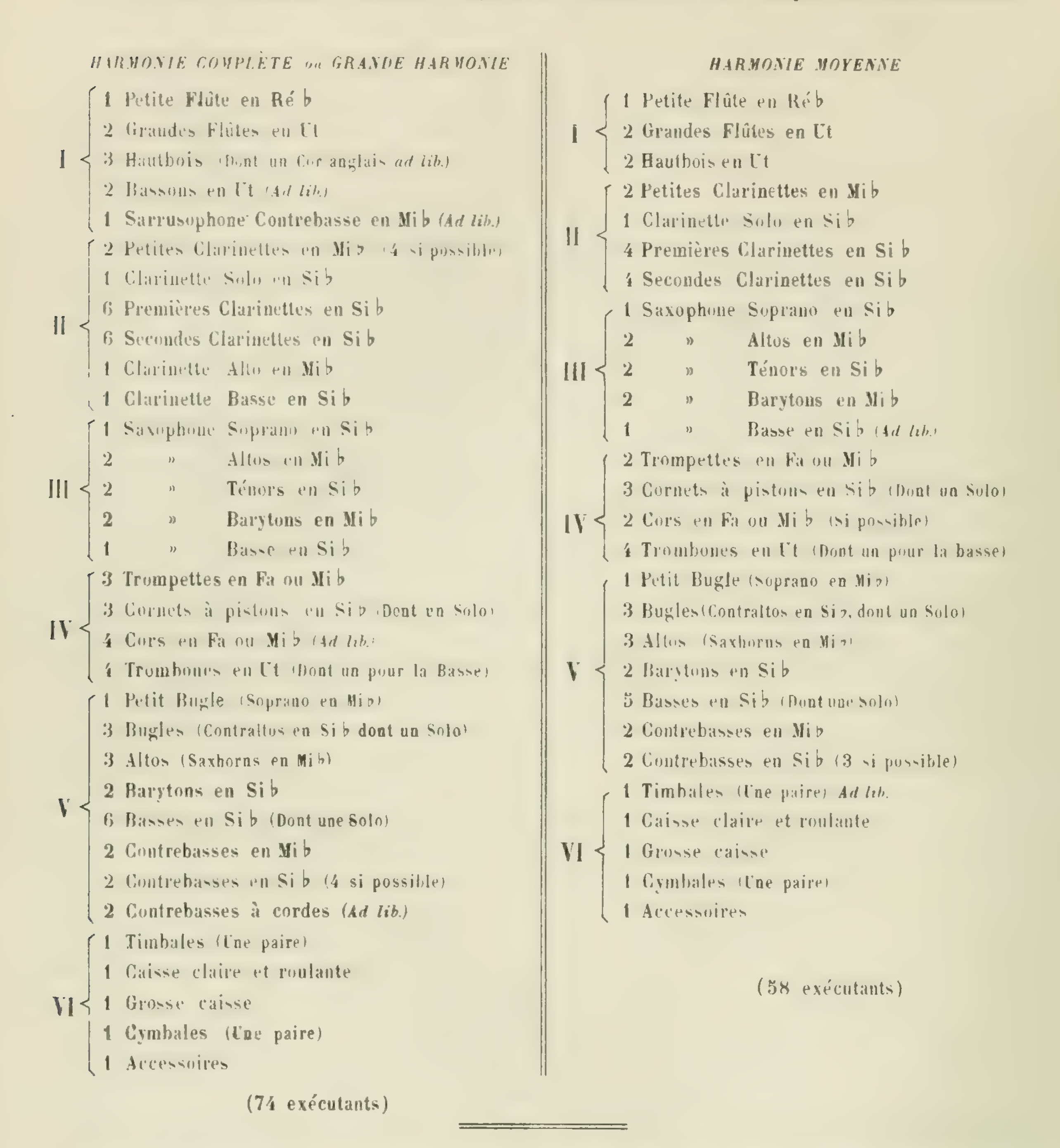
§ 31.—La disposition en orchestre de la partition d'"Harmonie" est basée sur le groupement rationnel, par famille, des instruments en *bois* et en *cuivre*, répartis sur la réunion de *portées* correspondantes où les *parties* sont notées les unes au-dessus des autres, chacune avec les clés et l'armature qui indique leur tonalité.

§ 32. La partition d'"Harmonie" comprend tout ou partie des instruments de la nomenclature générale. (Voir chap. I, page 1)

§ 33.—On distingue deux *espèces* d'Harmonies:

1º L'*Harmonie complète* ou *Grande Harmonie*.
2º L'*Harmonie moyenne*.

Voici, respectivement, par groupes *complets* ou *restreints*, leur composition instrumentale:



HARMONIE COMPLÈTE ou GRANDE HARMONIE

I
- 1 Petite Flûte en Ré ♭
- 2 Grandes Flûtes en Ut
- 3 Hautbois (Dont un Cor anglais *ad lib.*)
- 2 Bassons en Ut (*Ad lib.*)
- 1 Sarrusophone Contrebasse en Mi ♭ (*Ad lib.*)

II
- 2 Petites Clarinettes en Mi ♭ (4 si possible)
- 1 Clarinette Solo en Si ♭
- 6 Premières Clarinettes en Si ♭
- 6 Secondes Clarinettes en Si ♭
- 1 Clarinette Alto en Mi ♭
- 1 Clarinette Basse en Si ♭

III
- 1 Saxophone Soprano en Si ♭
- 2 » Altos en Mi ♭
- 2 » Ténors en Si ♭
- 2 » Barytons en Mi ♭
- 1 » Basse en Si ♭

IV
- 3 Trompettes en Fa ou Mi ♭
- 3 Cornets à pistons en Si ♭ (Dont un Solo)
- 4 Cors en Fa ou Mi ♭ (*Ad lib.*)
- 4 Trombones en Ut (Dont un pour la Basse)

V
- 1 Petit Bugle (Soprano en Mi ♭)
- 3 Bugles (Contraltos en Si ♭ dont un Solo)
- 3 Altos (Saxhorns en Mi ♭)
- 2 Barytons en Si ♭
- 6 Basses en Si ♭ (Dont une Solo)
- 2 Contrebasses en Mi ♭
- 2 Contrebasses en Si ♭ (4 si possible)
- 2 Contrebasses à cordes (*Ad lib.*)

VI
- 1 Timbales (Une paire)
- 1 Caisse claire et roulante
- 1 Grosse caisse
- 1 Cymbales (Une paire)
- 1 Accessoires

(74 exécutants)

HARMONIE MOYENNE

I
- 1 Petite Flûte en Ré ♭
- 2 Grandes Flûtes en Ut
- 2 Hautbois en Ut

II
- 2 Petites Clarinettes en Mi ♭
- 1 Clarinette Solo en Si ♭
- 4 Premières Clarinettes en Si ♭
- 4 Secondes Clarinettes en Si ♭

III
- 1 Saxophone Soprano en Si ♭
- 2 » Altos en Mi ♭
- 2 » Ténors en Si ♭
- 2 » Barytons en Mi ♭
- 1 » Basse en Si ♭ (*Ad lib.*)

IV
- 2 Trompettes en Fa ou Mi ♭
- 3 Cornets à pistons en Si ♭ (Dont un Solo)
- 2 Cors en Fa ou Mi ♭ (si possible)
- 4 Trombones en Ut (Dont un pour la basse)

V
- 1 Petit Bugle (Soprano en Mi ♭)
- 3 Bugles (Contraltos en Si ♭, dont un Solo)
- 3 Altos (Saxhorns en Mi ♭)
- 2 Barytons en Si ♭
- 5 Basses en Si ♭ (Dont une Solo)
- 2 Contrebasses en Mi ♭
- 2 Contrebasses en Si ♭ (3 si possible)

VI
- 1 Timbales (Une paire) *Ad lib.*
- 1 Caisse claire et roulante
- 1 Grosse caisse
- 1 Cymbales (Une paire)
- 1 Accessoires

(58 exécutants)

NOTA.— La disposition instrumentale que nous proposons est généralement adoptée pour les sociétés de premier ou de second ordre. Le nombre des parties pour une *Harmonie complète* ou *moyenne;* car s'il en est qui comptent depuis 50 jusqu'à 100 exécutants, il en existe d'autres dont le cadre se réduit à des proportions beaucoup plus modestes.

Dans ce cas, si l'on veut écrire une partition bien équilibrée, il faudra r chercher dans les différents groupes d'instruments ceux dont le timbre, le caractère ou l'intensité, sont indispensables pour maintenir entre chaque partie une cohésion aussi parfaite que possible.

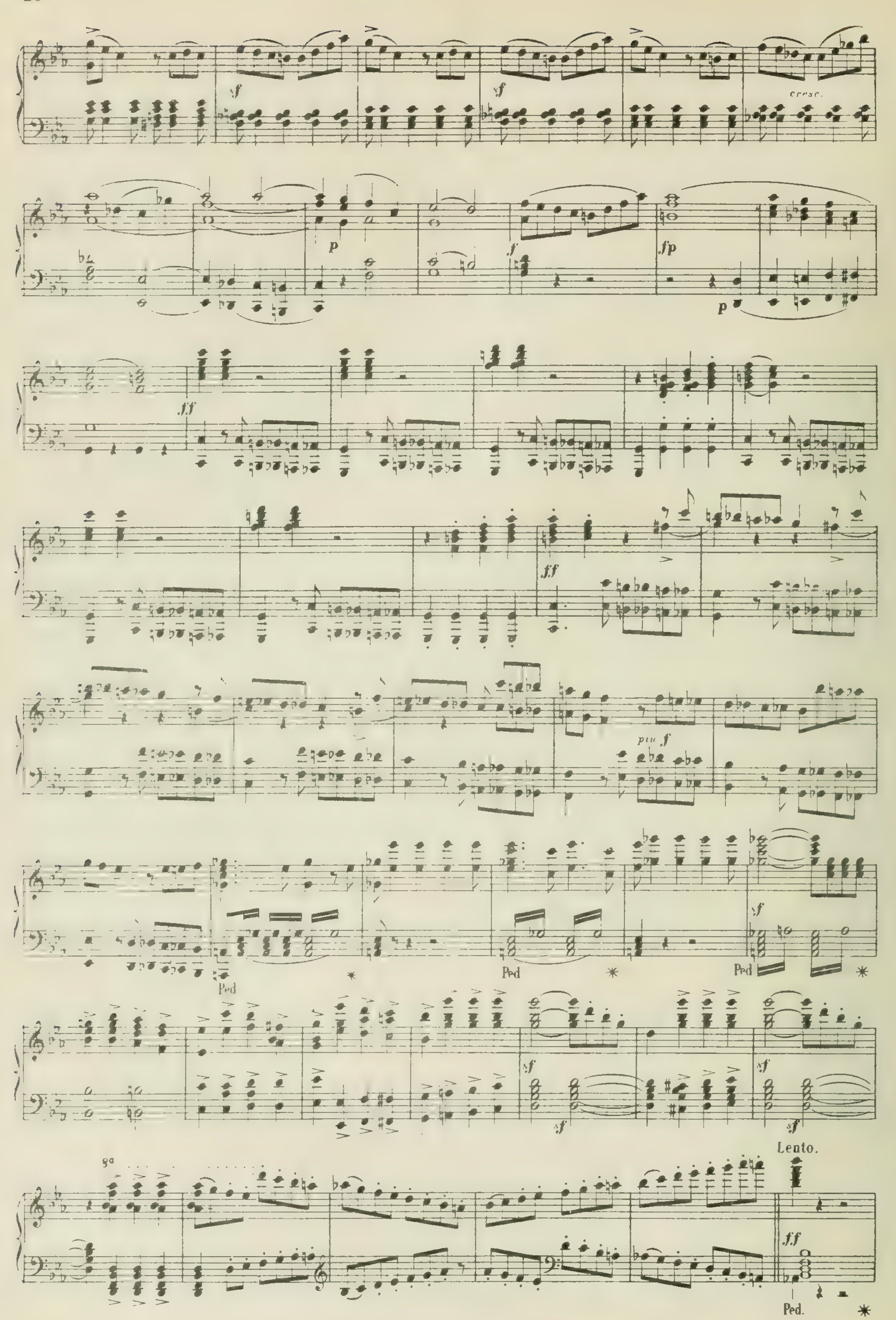
Pour donner un exemple probant de la richesse instrumentale d'une *grande Harmonie*, nous avons choisi l'ouverture de "*Ruy Blas*" l'une des plus connues de F. MENDELSSOHN, et dont nous donnons plus loin un fragment rigoureusement transcrit d'après la partition symphonique de l'auteur.

Voici ce fragment présenté sous forme de réduction au Piano

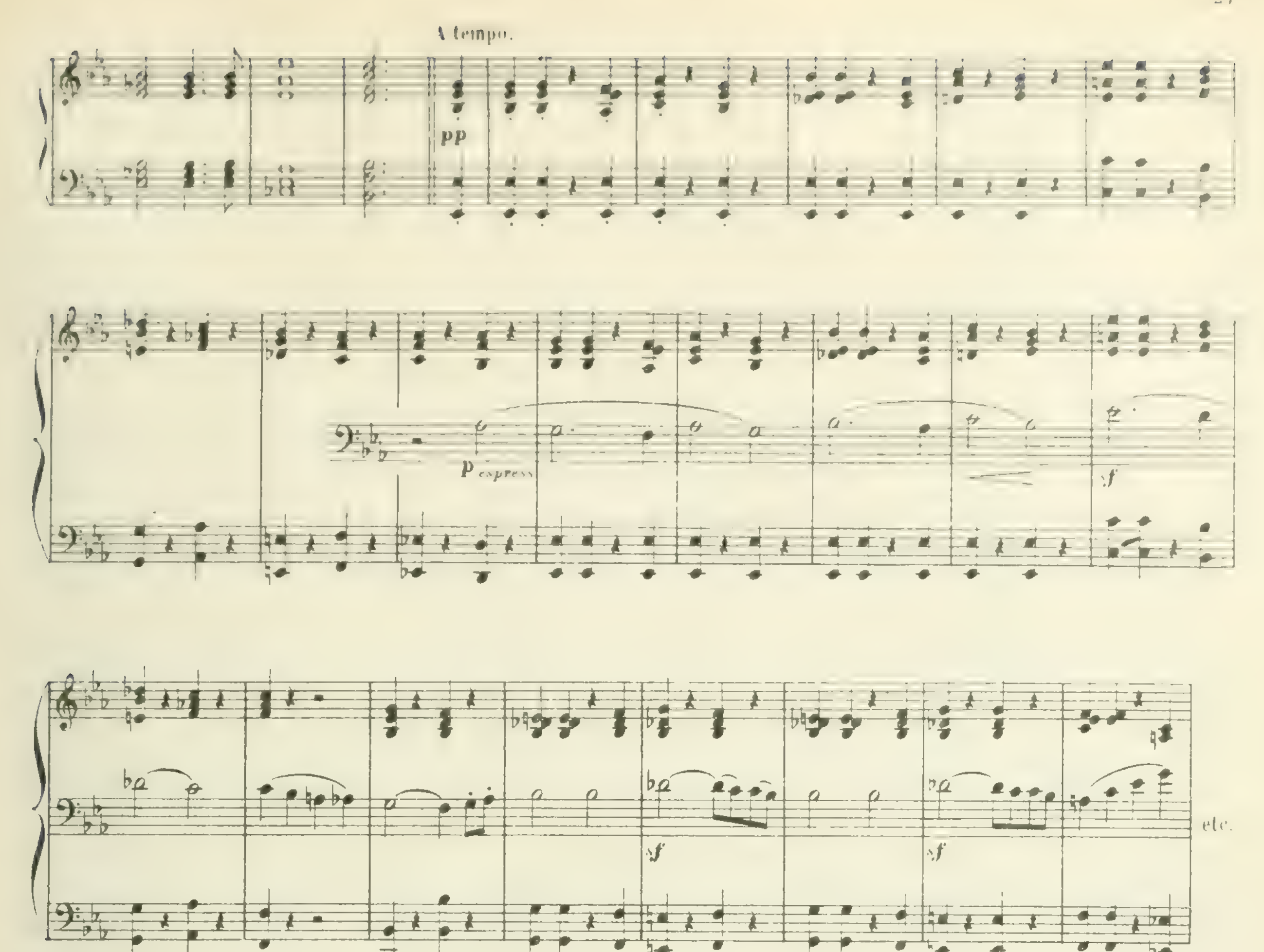
F. MENDELSSOHN – Ouverture de *Ruy Blas*



(*) Au Piano, ces syncopes se réduisent de cette manière: etc.



f
f
cresc.
p
f
fp
p
ff
ff
più f
Ped
Ped
Ped
f
f
f
f
f
Lento.
ff
Ped.



NOTA.– Le mot *Transcription* signifie copier littéralement une œuvre quelconque, c'est-à-dire sans addition ni changement.

Par *Traduction*, au contraire, on entend le travail difficile qui consiste à reproduire un ouvrage dans un langage différent sans en altérer le fond ni la forme.

Entre ces deux termes, comme l'on voit, la nuance est appréciable, car en effet, si le *transcripteur* est réduit à l'état de machine à transposer, on reconnait que le *traducteur* fait œuvre d'artiste en s'efforçant d'exprimer la pensée de l'auteur par les moyens dont il dispose.

Ce n'est plus à l'égard de ce dernier que le proverbe: "traduttore, traditore" (traduction est trahison) conservera sa signification exacte.

L'usage du mot *Transcription* étant généralement adopté, nous le maintiendrons, mais non sans protester contre le sens qu'on lui attribue, bien à tort selon nous.

L'ouverture de "*Ruy Blas*", nous l'avons dit, convient au genre d'exercice par lequel nous terminerons cette seconde partie.

Cependant avant de l'analyser sous sa nouvelle forme, on remarquera qu'à l'exception du *cor anglais* dont la destination est spéciale (Voir § 28) les *bassons*, le *sarrusophone contrebasse*, les *clarinettes alto et basse*, le *saxophone basse en si ♭*, ont une fonction bien déterminée dans l'ensemble instrumental de la partition de "*Grande Harmonie*."

Pour l'*Harmonie moyenne*, il est possible de les supprimer sans préjudice pour la structure harmonique de la partition ainsi modifiée.

Les deux exemples d'orchestration que nous proposons sont basés sur les principes qui ont fait l'objet de nos recherches; mais le *transcripteur* restera toujours libre d'en varier les effets suivant son goût et ses vues personnelles, à la condition de ne s'écarter jamais du caractère distinctif de l'œuvre à transcrire.

OUVERTURE DE RUY BLAS

GRANDE HARMONIE

F. MENDELSSOHN

Publié avec l'autorisation de Mr H. SCHOENAERS-MILLEREAU, Ed.-Propriétaire

Transcription par **TH. DUREAU**

Trompettes en Fa 17 — a 2. — f — sf

Cornets à pistons Si ♭ 18 — f — sf

Cors en Fa 19 — f — sf

1er et 2e Trombones 20 — f — sf

3e et 4e Trombones 21 — à 2. — f — sf

Petit Bugle (Soprano Mi ♭) 22 — sf

Bugles (Contraltos Si ♭) 23 — f — sf

1er et 2e Saxhorns Altos Mi ♭ 24 — f — sf — Pizz. — p

3me Saxhorns Altos Mi ♭ 25 — f — sf — Pizz. — p

Barytons Si ♭ 26 — f — f — Pizz. — p

Basses Si ♭ 27 — f — sf — Pizz. — p

Contrebasse Mi ♭ 28 — f — sf — Pizz. — p

(*) Contrebasse Si ♭ 29 — f — sf — Pizz. — p

Timbales Ut-Sol 30

Caisse claire 31

Grosse caisse et Cymbales 32

(*) On peut ajouter une partie de Contrebasse à cordes. Dans ce cas, il suffit d'écrire la contrebasse un ton plus bas.

Lento.

Allegro molto.

à 2.

f

sf

p

dim.

à 2.

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

f *f* *p*

Lento.
à 2.
A
Allegro molto.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32

à 2

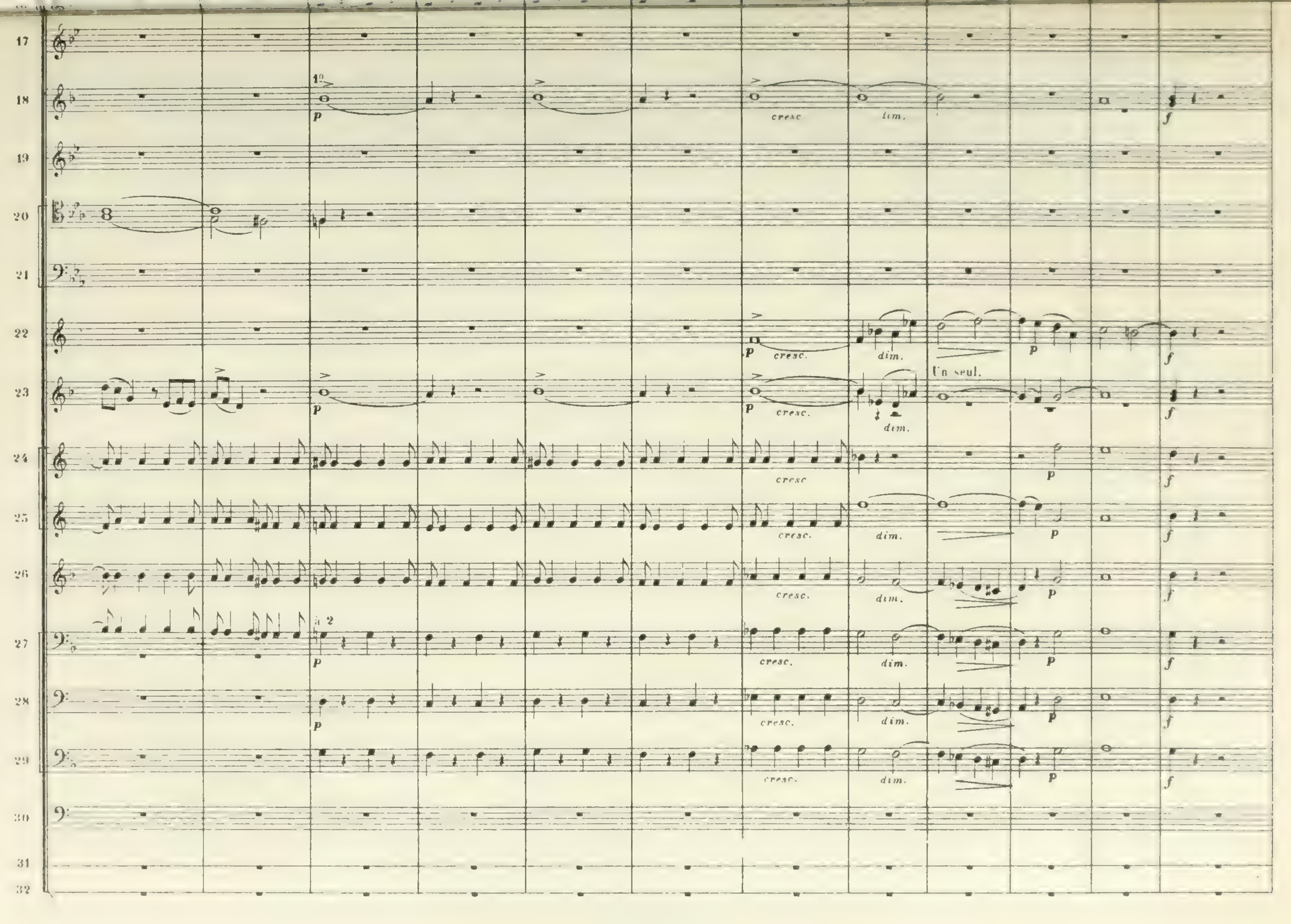
1°

Solo

1° Solo

B

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32



17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
cresc
dim.
Un seul.
à 2

C

à 2

à 2

à 2

D

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

ff
più f

E

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Lento.

F

Ritard.

A tempo.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

ff f pp

17
ff
sf
18
ff
sf
ppp
sempre ppp
19
Changez en Mi♭
ppp
20
ff
sf
21
ff
sf
22
ff
sf
ppp
sempre ppp
23
ff
sf
ppp
sempre ppp
24
ff
sf
ppp
sempre ppp
25
ff
sf
ppp
sempre ppp
26
ff
sf
pp
27
ppp
sempre ppp
28
ff
sf
ppp
sempre ppp
29
pp
sempre ppp
30
31
32

G

1
2
3
4 *f* *dim* *sf* *sf*
5
6
7 *f* *dim* *sf* *sf*
8 *f* *dim.* *sf* *sf*
9 *f* *dim.* *sf* *sf*
10 *f* *dim.* *sf* *sf*
11 *f* *sf* *sf*
12
13 *f* *dim.* *sf* *sf*
14 *f* *dim.* *sf* *sf*
15
16

etc.

17
18 *sempre* *pp*
19 *sempre* *pp*
20
21
22 *sempre* *pp*
23 *sempre* *pp*
24 *sempre* *pp*
25 *sempre* *pp*
26 *f* *dim* *f* *f*
27 *sempre* *pp*
28 *sempre* *pp*
29 *sempre* *pp*
30
31
32

etc.

ANALYSE

Les procédés d'analyse que nous recommandons consistent à examiner si cette transcription (Voir p. 28-29) est conforme aux principes de l'*orchestration* en ce qui concerne l'emploi des divers instruments, soit isolément, soit par groupes ou par masses.

Cet examen se portera d'abord sur le choix du ton, et si l'on se souvient que les *tonalités bémolisées* sont préférables aux tonalités diésées, on aura l'explication du ton initial *ut mineur mi ♭ majeur* et *ut majeur*, dont l'effet reste le même par le fait de la transposition, c'est-à-dire, un ton plus haut pour les instruments en si ♭ et mi ♭.

Résultat pour les *saxophones* et les *cuivres:* sonorité meilleure, plus pondérée, pour les instrumentistes: simplification des doigtés dans les traits difficiles et les modulations compliquées.

L'étude comparative de la partition symphonique donnera lieu ensuite aux constatations suivantes, à savoir:

1° que l'introduction *lento,* plusieurs fois répétée est logiquement représentée par les hautbois, bassons, saxophone contrebasse et les cuivres;

2° que les deux motifs de l'allegro molto sont confiés aux instruments similaires du *quintette à cordes*, renforcés par les cuivres à timbre doux.

3° qu'à partir de la lettre A, le motif principal et les phrases incidentes se poursuivent jusqu'au motif *a tempo* avec le même souci des nuances de toute nature, et en vue de reproduire aussi exactement les effets *p f* et *ff* qui s'y rencontrent, et enfin

4° que le motif amené par les quatre mesures de la lettre F, produit une impression des plus vives par l'emploi en pizz. des cuivres doux opposés au chant soutenu du *basson*, des *clarinettes* et des *saxophones*, lequel ainsi accompagné donne l'illusion à peu près complète des violoncelles réunis aux deux clarinettes de la partition originale.

Telle est cette œuvre remarquable, telle est sa transcription — à notre grand regret interrompue — qui suffit à prouver qu'avec une "Harmonie" composée d'éléments semblables on peut atteindre le "summum" rêvé par ceux qui ont accepté la mission de se dévouer au développement artistique de nos sociétés de musique instrumentale.

OUVERTURE DE RUY BLAS

HARMONIE MOYENNE

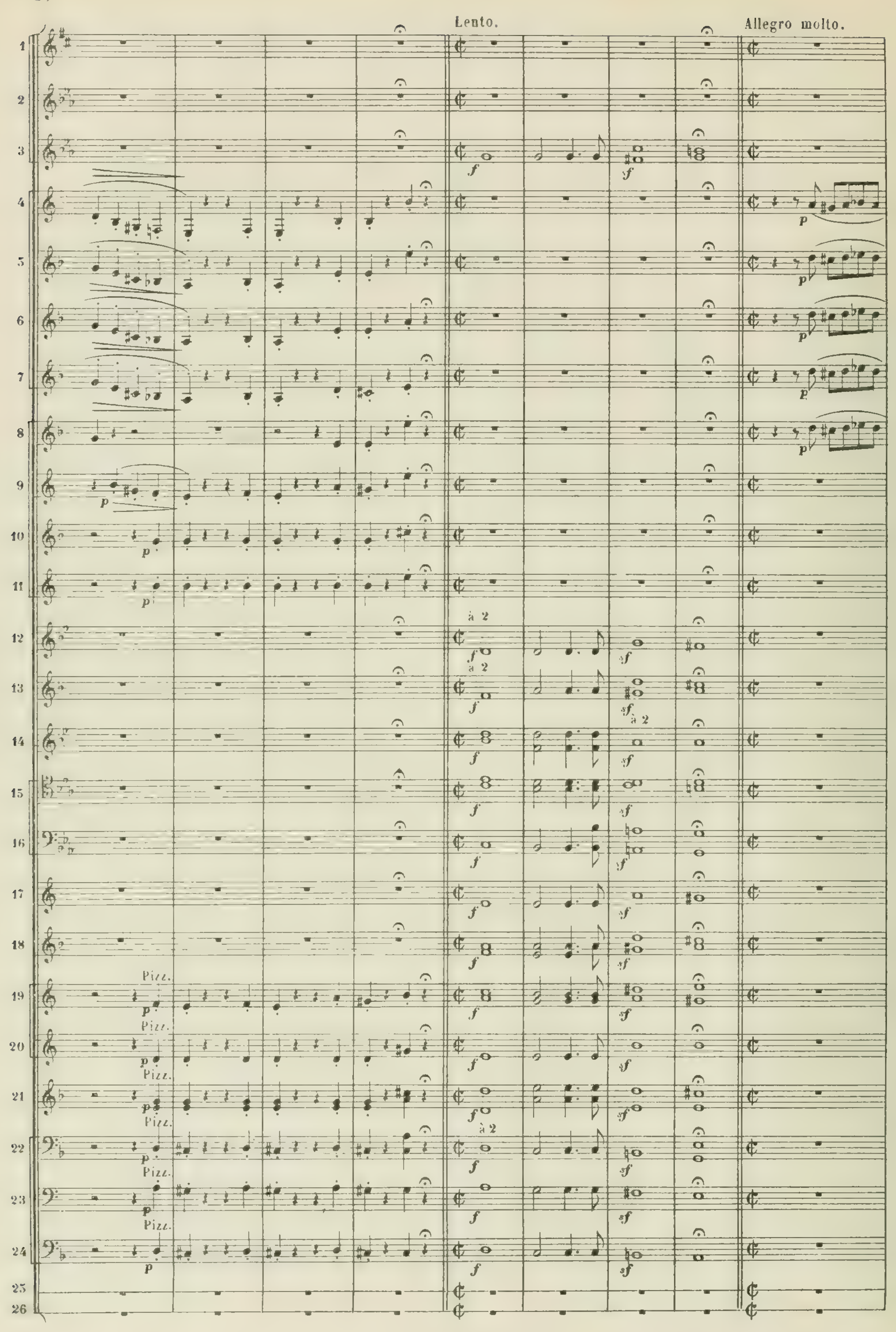
Publiée avec l'autorisation
de M.rs H. SCHOENAERS MILLEREAU Ed. Propriétaires

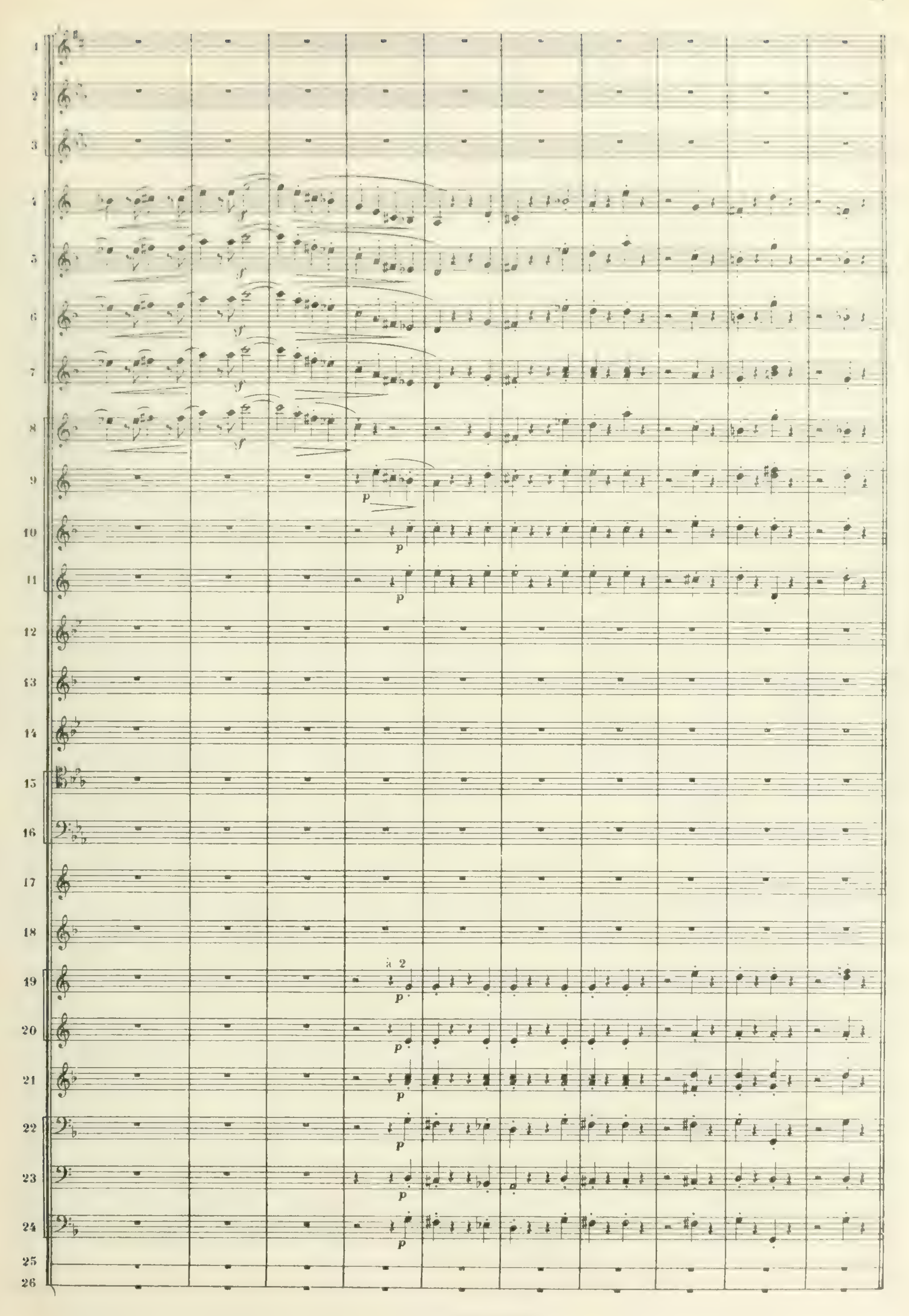
F. MENDELSSOHN

Transcription par **TH. DUREAU**

Lento. — Allegro molto.

1. P.te Flûte Ré ♭
2. G.des Flûtes en Ut
3. Hautbois
4. P.te Clarinette Mi ♭
5. Clarinette Solo Si ♭
6. 1.res Clarinettes Si ♭
7. 2.mes et 3.mes Clarinettes Si ♭
8. Saxophones Soprano Si ♭
9. Saxophones Alto Mi ♭
10. Saxophones Ténors Si ♭
11. Saxophones Barytons Mi ♭
12. Trompettes Fa (à 2)
13. Cornets à pistons Si ♭
14. Cors Fa
15. 1.er et 2.me Trombones
16. 3.me et 4.me Trombones
17. P.t Bugle (Soprano Mi ♭)
18. Bugles (Contraltos Si ♭)
19. 1.er et 2.me Altos
20. 3.me Altos
21. Barytons Si ♭
22. Basses Si ♭
23. Contrebasse Mi ♭
24. Contrebasse Si ♭
25. C.sse claire et roulante
26. G.sse Caisse et Cymbales

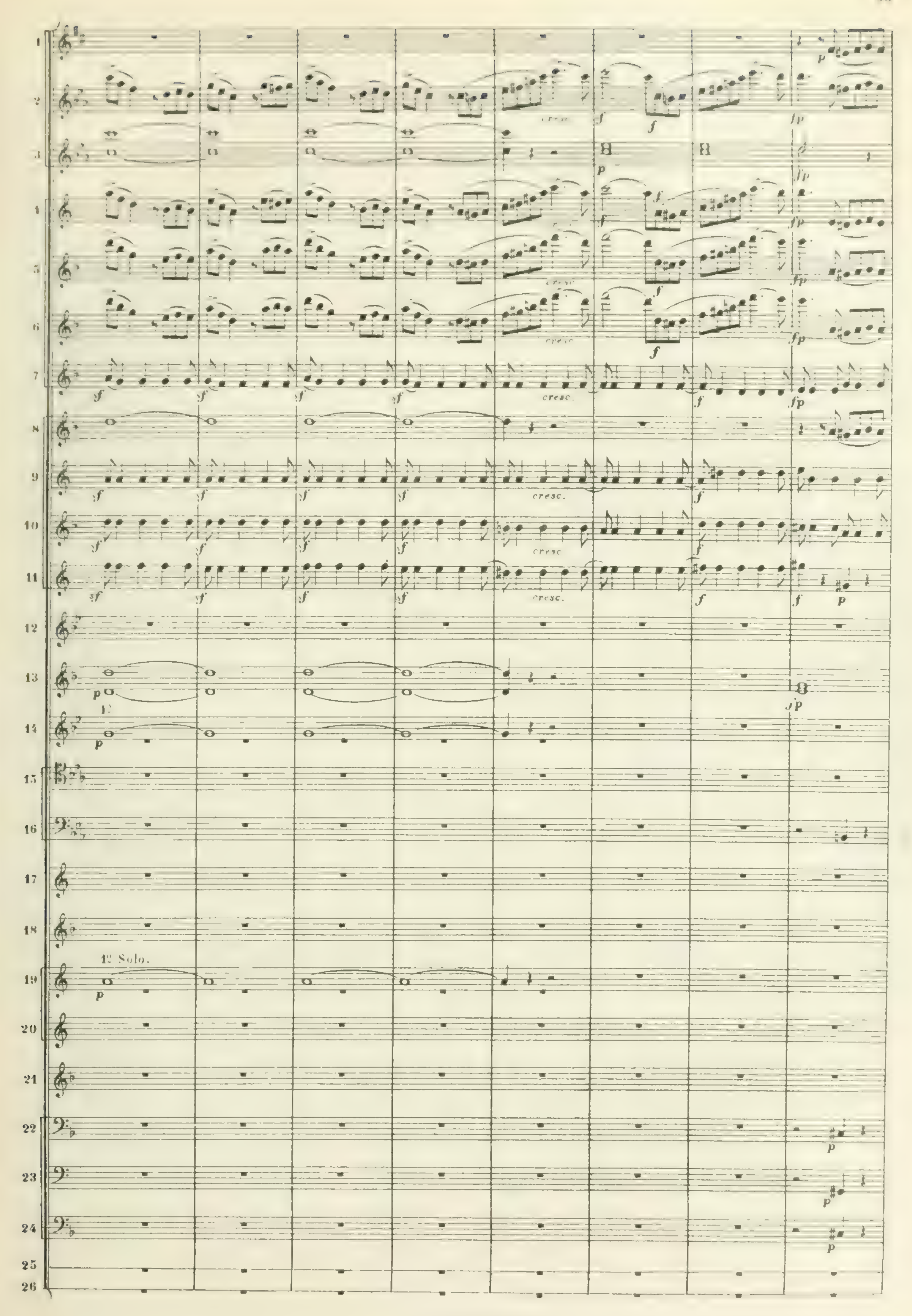

Lento.
Allegro molto.
à 2
Pizz.

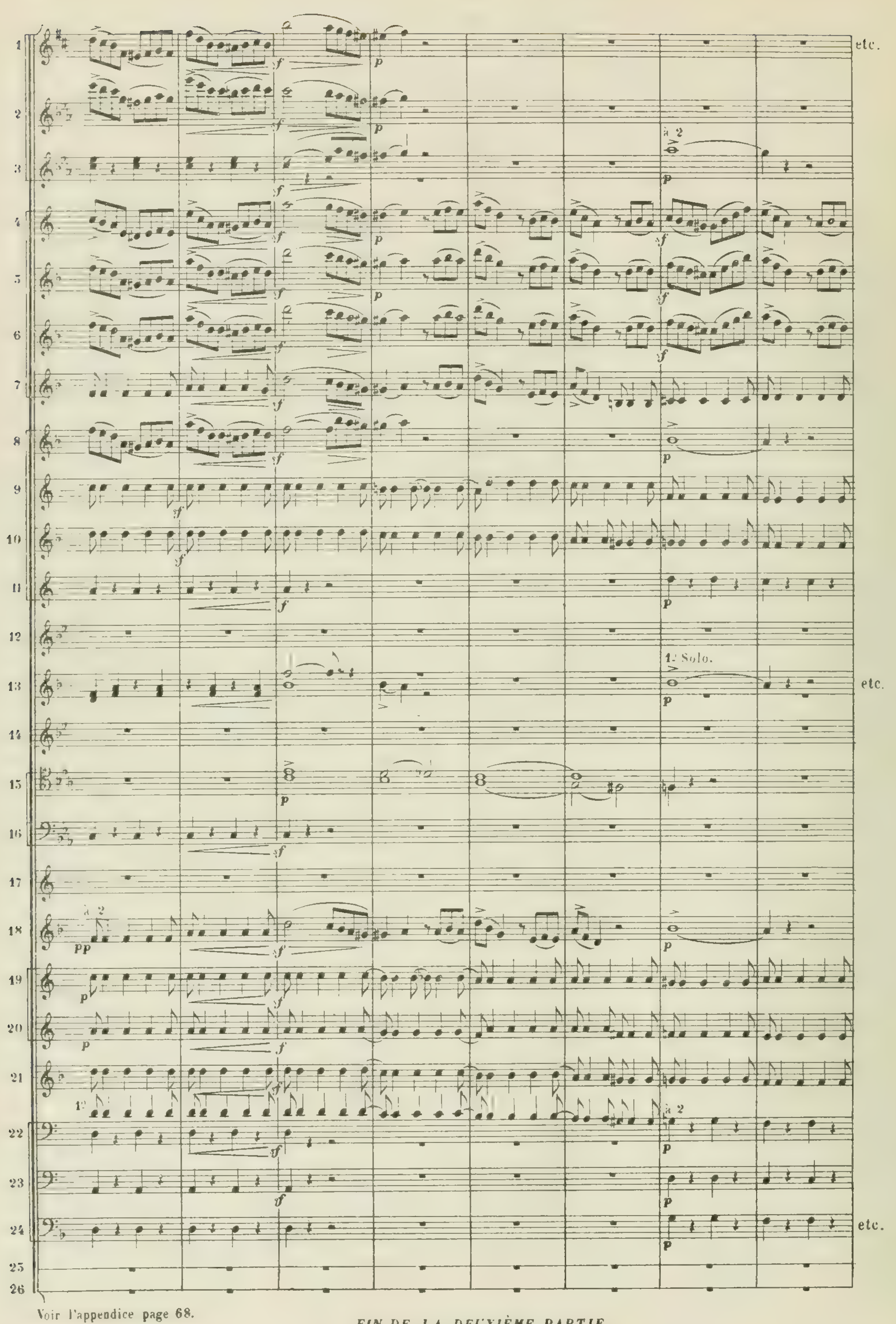

f
p
p
p
à 2
p
p
p
p
p
p

Lento. **A** Allegro molto.

à 2

Solo.


cresc.
1º
1º Solo.



Voir l'appendice page 68.

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

INSTRUMENTATION — FANFARES

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

CHAPITRE PREMIER

§ 1.—Entre une *"Harmonie"* et une *"Fanfare"*, la différence est essentielle: si l'une se rapproche de la symphonie par la variété de ses éléments sonores, l'autre au contraire s'en éloigne par sa composition même.

NOTA.—Primitivement, on donnait le nom de *"Fanfare"* à une réunion de *trompettes* que l'on exerçait aux *sonneries d'ordonnance* dans les troupes de cavalerie. Dans sa nouvelle acception, ce nom s'étend aux sociétés musicales composées exclusivement d'instruments de cuivre. Depuis, on y admet des *saxophones*, des *timbales* et une *batterie*. A notre époque, il n'est pas rare d'en rencontrer qui sont de véritables orchestres.

§ 2.—La composition normale d'une "Fanfare" comprend quatre groupes d'instruments:

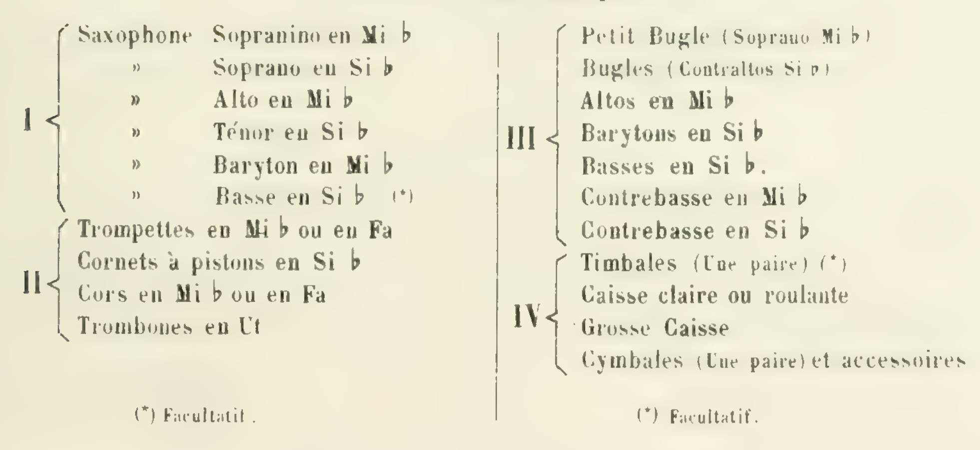
1º Instruments à anche ; (Saxophones)

2º Instruments en cuivre, à embouchure et à *sons clairs;*

3º Instruments en cuivre, à embouchure et à *sons doux;*

4º Instruments à percussion.

En voici le tableau complet: [1]



Groupe	Instruments
I	Saxophone Sopranino en Mi ♭
	» Soprano en Si ♭
	» Alto en Mi ♭
	» Ténor en Si ♭
	» Baryton en Mi ♭
	» Basse en Si ♭ (*)
II	Trompettes en Mi ♭ ou en Fa
	Cornets à pistons en Si ♭
	Cors en Mi ♭ ou en Fa
	Trombones en Ut
III	Petit Bugle (Soprano Mi ♭)
	Bugles (Contraltos Si ♭)
	Altos en Mi ♭
	Barytons en Si ♭
	Basses en Si ♭.
	Contrebasse en Mi ♭
	Contrebasse en Si ♭
IV	Timbales (Une paire) (*)
	Caisse claire ou roulante
	Grosse Caisse
	Cymbales (Une paire) et accessoires

(*) Facultatif.

(*) Facultatif.

NOTA.—Les principes que nous avons exposés dans la première partie sur les voix humaines (femmes et hommes) restent invariables.

Il en sera de même à l'égard des moyens que nous avons indiqués pour établir le diapason correspondant des instruments transpositeurs. (Voir §§ 8 et 9 première partie)

L'étude des *clés supposées* prend ici une nouvelle importance; nous conseillons au lecteur d'y revenir souvent.

---

[1] Cette nomenclature a été adoptée par le congrès musical de 1900.

CHAPITRE II

1er GROUPE — INSTRUMENTS A ANCHE (Saxophones)

§ **3.** — Sans qu'il soit nécessaire d'étudier en détail chacun des instruments compris dans les divers groupes de la "Fanfare", nous en examinerons sommairement l'emploi particulier, mais non toutefois sans revenir à la première partie du cours traitant de toutes les matières qui en font l'objet, à savoir:

1º Que les *saxophones* prennent une part plus active à l'ensemble instrumental, notamment le *sopranino* et le *soprano* dont le rôle est tout indiqué pour remplacer les *clarinettes* dans les traits du registre aigu;

2º Que le *saxophone alto* est apte à renforcer les parties supérieures à l'*unisson* ou à l'*octave*, à remplacer les *2des clarinettes* et à se joindre aux *saxophones ténor* et *baryton* pour compléter les accords dans les accompagnements et les tenues;

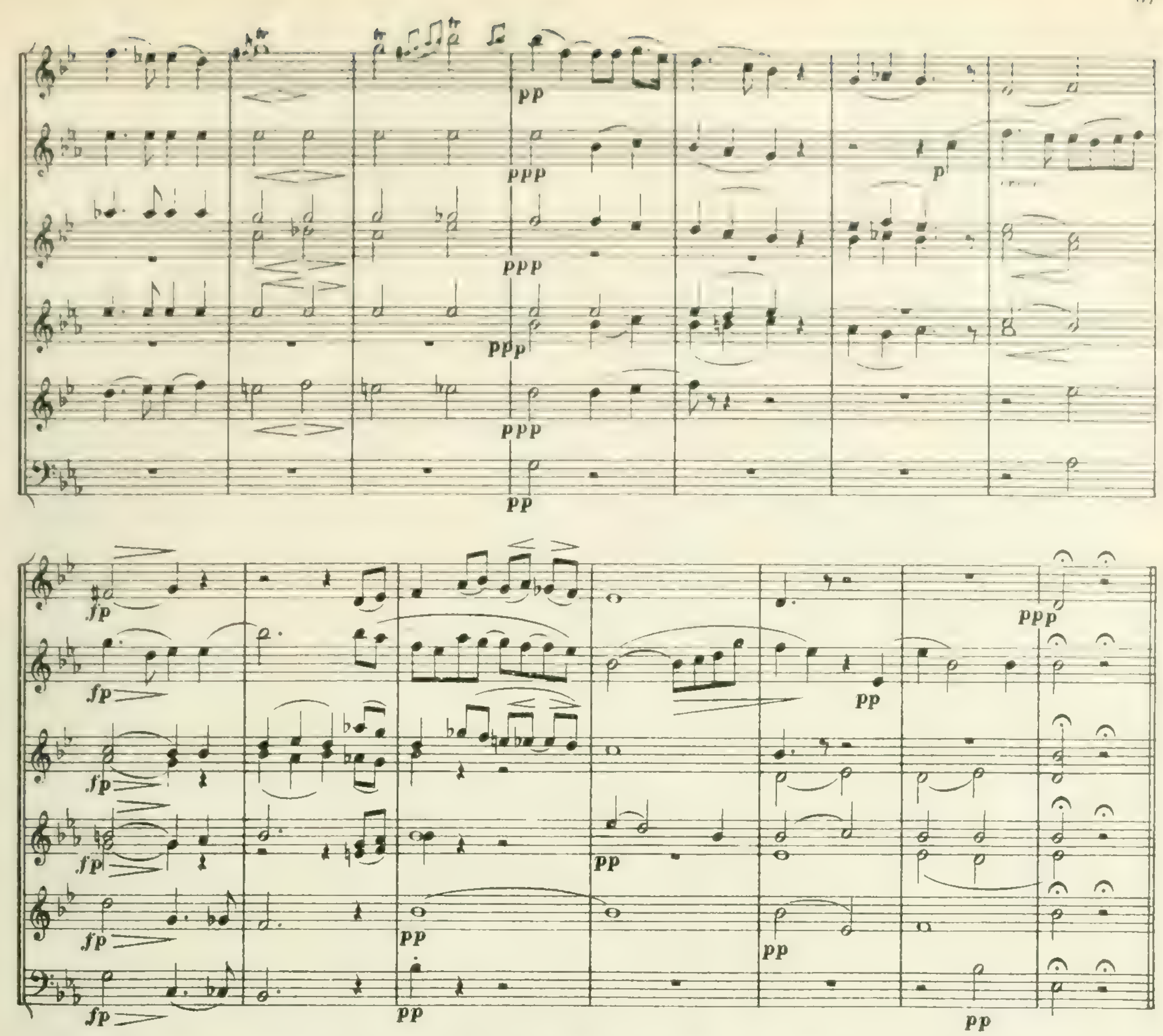
3º Que le *saxophone ténor* se reunit à ceux-ci pour les effets de *violoncelle*, de *basson* et de *clarinette* dans les sons graves, et enfin

4º Que les *saxophones baryton* et *basse* se traitent comme il a été dit au chapitre IV de la première partie (§§ 80, 81, 82, 83)

REMARQUES. — Le timbre particulier des *saxophones* se fond difficilement avec celui des instruments du 3me groupe (cuivres doux); il est même dangereux de l'associer aux *altos* et *barytons* dans les effets de *tenues* à découvert. Rappelons à ce sujet qu'il n'en faut user qu'avec beaucoup de discrétion. Si au contraire il s'agit de la famille réunie, l'objection n'a plus la même valeur.

Voici un des meilleurs exemples que l'on puisse donner à l'appui de cette assertion.





NOTA.—Dans cet exemple du plus haut intérêt musical, il convient d'observer: 1º Que les parties du chant confiées aux *saxophones sopranino* et *soprano* sont écrites, pour chacun d'eux, dans la bonne portée moyenne et qu'un instrumentiste de goût peut les interpréter à l'aise et dans le sentiment voulu; 2º Que la clé de Fa, contrairement à l'usage, a été maintenue pour le *saxophone basse*, comme étant plus conforme à sa destination; 3º Qu'à l'aide d'une *clé de Si ♭ d'invention récente,* on peut obtenir cette note "extra grave" mais exceptionnellement.

Ajoutons que cette page serait transcrite avec succès pour les instruments à timbres divers, tels que Flûte, Hautbois, Basson, Clarinettes, Saxophones etc. (Voir deuxième partie: Mélange des timbres, page 13)

2me *GROUPE*—INSTRUMENTS EN CUIVRE (Timbre clair)

§ **4.**—Les *trompettes* et les *cors, simples ou à pistons* sont similaires de ton et d'écriture, mais ce sont deux voix bien distinctes qui ne doivent jamais se confondre si ce n'est dans les grands ensembles et les *tutti*.

Le *cornet à pistons* est le plus brillant sinon le plus distingué de la *"Fanfare"*; c'est à lui que sont dévolus les traits et les *soli.* On l'écrit à *deux* ou *trois* parties dont une pour le *solo.* Les *seconds cornets* participent à l'accompagnement, suivant que leur intervention est nécessaire.

Dans les tenues ***pp***, les *trombones sont excellents,* mais c'est surtout par l'éclat de leur belle et puissante sonorité qu'ils se distinguent.

On aura la notion exacte de l'emploi des instruments du deuxième groupe en consultant les nombreux exemples contenus dans la première partie. (Voir chapitre V

3me GROUPE — INSTRUMENTS EN CUIVRE (Timbre doux)

§ 5.—A l'exception des *bugles* et en particulier des *contraltos* que l'on emploie en plus grand nombre pour les substituer aux *clarinettes* de l' *Harmonie*, tous les instruments de la nomenclature ci-dessus (Voir page 49) concourent à l'établissement de la partitition en "Fanfare"; suivant leurs qualités respectives.

A noter que le 3me groupe peut constituer à lui seul un orchestre autonome d'une homogénéité parfaite. (Voir *grande* et *moyenne fanfare*, page 59)

4me GROUPE — INSTRUMENTS A PERCUSSION

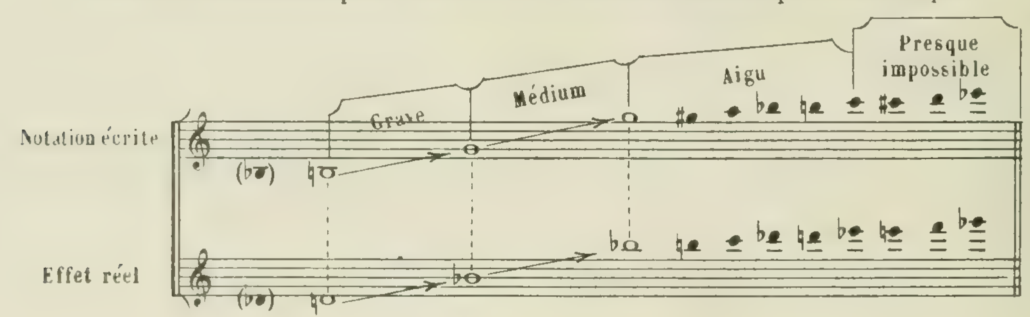
§ 6.—En dehors des cinq instruments du 4me groupe dont l'emploi est le plus fréquent, tous les autres sont de pure convention; (Voir chapitre VII - *Accessoires d'orchestre*) néanmoins, nous recommandons aux élèves de revenir souvent à cette partie de l'enseignement que nous avons longuement développée à leur intention.

INSTRUMENTS "FACULTATIFS"
DE LEUR EMPLOI

§ 7.—Dans la composition normale de la "Fanfare" adoptée en 1900, on a cru devoir éliminer le *saxophone sopranino en mi* ♭. L'expérience a démontré depuis que l'on pouvait l'admettre avec avantage dans les sociétés de "*Grandes fanfares*".

§ 8.—Comme ses congénères il s'écrit sur la clé de *sol* deuxième ligne.

Voici son étendue complète avec tous les intervalles chromatiques et diatoniques:



Construit à l'unisson du *petit bugle* et augmenté d'une *quarte majeure à l'aigu*, il est aisé de concevoir son utilité dans les registres élevés que celui-ci ne peut atteindre.

§ 9.—Le *saxophone basse* est, pour ainsi dire, obligatoire dans les *grandes fanfares*; on ne saurait trop en recommander l'emploi. (Voir § 83 première partie)

§ 10.—Les *timbales* prenant une part directe à la contexture harmonique ajoutent un intérêt particulier aux instruments à percussion. (Voir chapitre VII, §§ 148 à 156 première partie)

NOTA.—L'emploi des *contrebasses à cordes* tend à se généraliser. Sur ce point, étant donnée la sonorité spéciale de la "Fanfare," il y aurait quelques réserves à faire. Sans les écarter systématiquement, nous laissons à ceux qui en maintiendront l'usage le soin d'en justifier dans l'intérêt purement artistique des œuvres à composer ou à transcrire.

CHAPITRE III

§ **11**.—Nous n'avons pas à revenir sur les principes de l'orchestration en "Harmonie" qui trouvent leur application intégrale en "*Fanfare*".

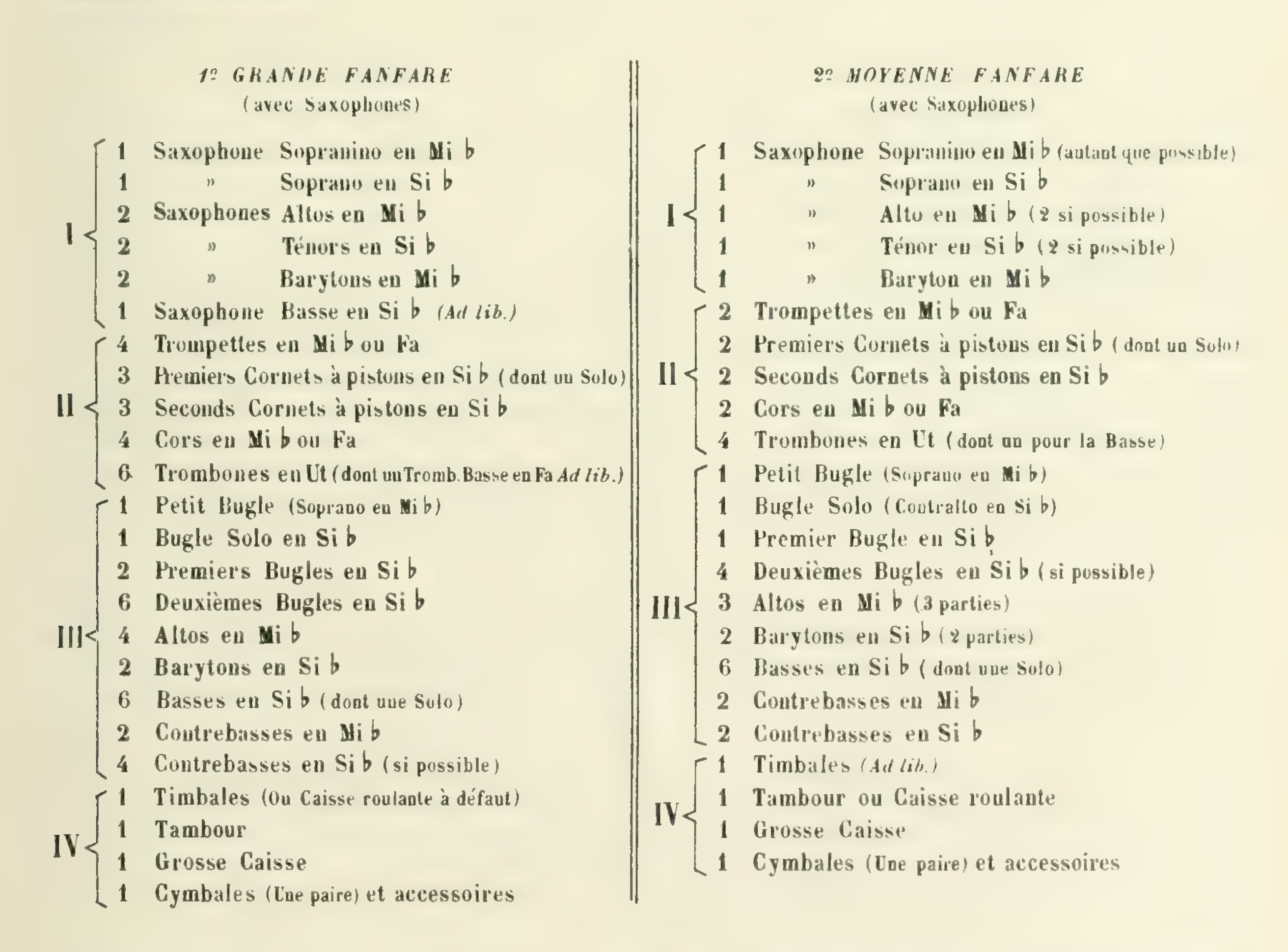
On sait l'intérêt de cette étude en ce qui concerne la *transcription*, le *choix des tonalités*, la *variete* et le *mélange des timbres* en *groupes séparés* ou *restreints*, les *dessins d'orchestre*, les *nuances d'expression*, etc. (Deuxième partie)

Nous insisterons cependant sur les œuvres arrangées pour le Piano et dont la transcription exige autant de tact que d'expérience. (Chapitre VII, pages 19, 20, 21.)

DISPOSITION INSTRUMENTALE

DE LA PARTITION DE "FANFARE"

§ **12**.—Cette disposition varie selon l'importance des sociétés, lesquelles se divisent en deux catégories principales.



1° GRANDE FANFARE
(avec Saxophones)

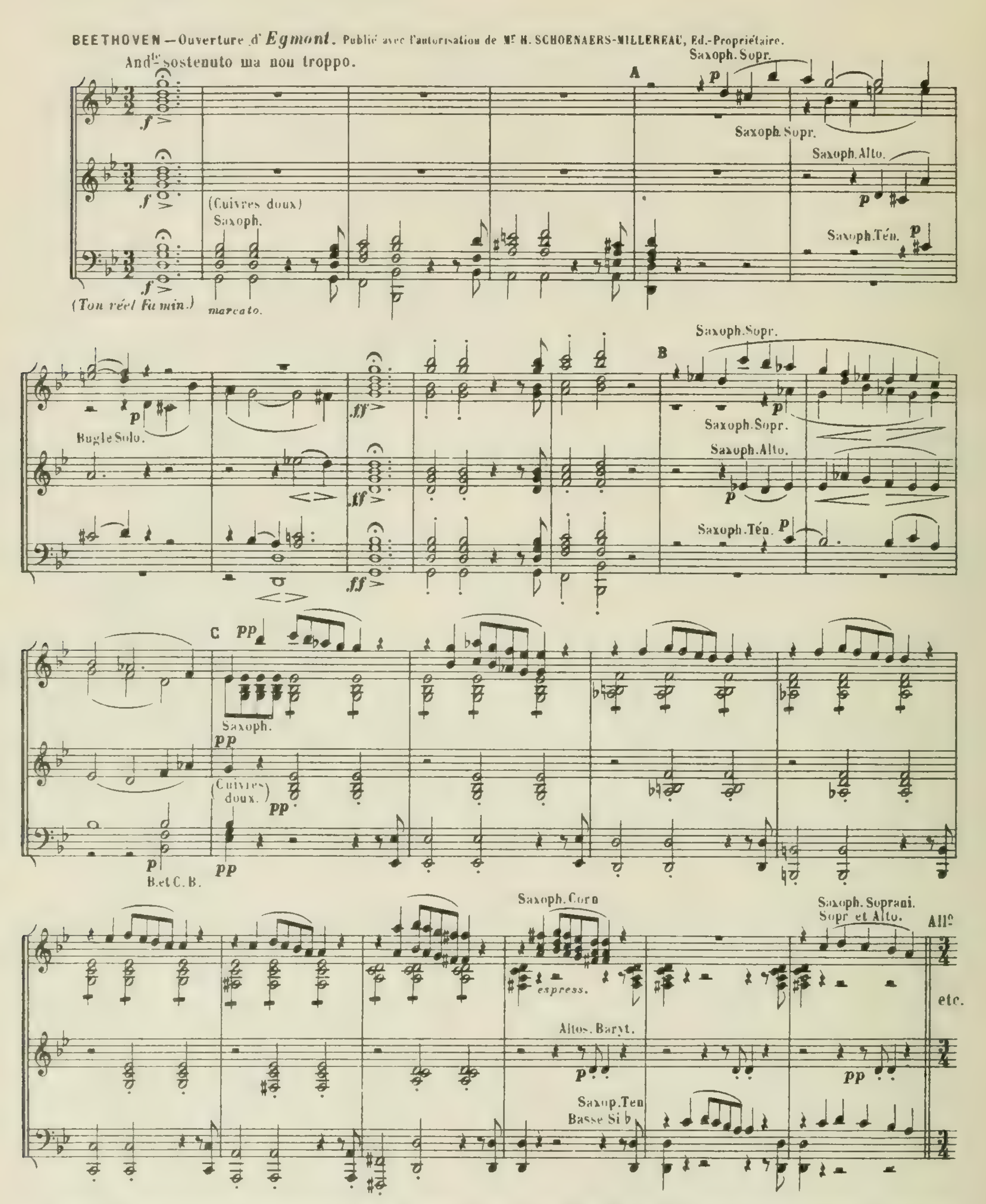
Groupe	Nombre	Instrument
I	1	Saxophone Sopranino en Mi ♭
	1	» Soprano en Si ♭
	2	Saxophones Altos en Mi ♭
	2	» Ténors en Si ♭
	2	» Barytons en Mi ♭
	1	Saxophone Basse en Si ♭ *(Ad lib.)*
II	4	Trompettes en Mi ♭ ou Fa
	3	Premiers Cornets à pistons en Si ♭ (dont un Solo)
	3	Seconds Cornets à pistons en Si ♭
	4	Cors en Mi ♭ ou Fa
	6	Trombones en Ut (dont un Tromb. Basse en Fa *Ad lib.*)
III	1	Petit Bugle (Soprano en Mi ♭)
	1	Bugle Solo en Si ♭
	2	Premiers Bugles en Si ♭
	6	Deuxièmes Bugles en Si ♭
	4	Altos en Mi ♭
	2	Barytons en Si ♭
	6	Basses en Si ♭ (dont une Solo)
	2	Contrebasses en Mi ♭
	4	Contrebasses en Si ♭ (si possible)
IV	1	Timbales (Ou Caisse roulante à défaut)
	1	Tambour
	1	Grosse Caisse
	1	Cymbales (Une paire) et accessoires

2° MOYENNE FANFARE
(avec Saxophones)

Groupe	Nombre	Instrument
I	1	Saxophone Sopranino en Mi ♭ (autant que possible)
	1	» Soprano en Si ♭
	1	» Alto en Mi ♭ (2 si possible)
	1	» Ténor en Si ♭ (2 si possible)
	1	» Baryton en Mi ♭
II	2	Trompettes en Mi ♭ ou Fa
	2	Premiers Cornets à pistons en Si ♭ (dont un Solo)
	2	Seconds Cornets à pistons en Si ♭
	2	Cors en Mi ♭ ou Fa
	4	Trombones en Ut (dont un pour la Basse)
III	1	Petit Bugle (Soprano en Mi ♭)
	1	Bugle Solo (Contralto en Si ♭)
	1	Premier Bugle en Si ♭
	4	Deuxièmes Bugles en Si ♭ (si possible)
	3	Altos en Mi ♭ (3 parties)
	2	Barytons en Si ♭ (2 parties)
	6	Basses en Si ♭ (dont une Solo)
	2	Contrebasses en Mi ♭
	2	Contrebasses en Si ♭
IV	1	Timbales *(Ad lib.)*
	1	Tambour ou Caisse roulante
	1	Grosse Caisse
	1	Cymbales (Une paire) et accessoires

§ **13**.—Cette disposition, quant au nombre des parties, en plus ou en moins, peut se modifier au besoin. C'est au Directeur qu'il appartient de coordonner ses ressources en instrumentistes par une répartition conforme aux principes de l'orchestration en "*Harmonie* et en *Fanfare*."

Le fragment suivant que nous donnons sous forme de *partie conductrice*, sera traité rigoureusement d'après les mêmes principes.



NOTA. La *partie conductrice* n'est et ne peut être qu'un résumé de la *partition* d'orchestre d'*Harmonie* ou de *Fanfare*. Dans aucun cas, elle ne peut se substituer à celle-ci pour la mise au point d'une œuvre musicale.

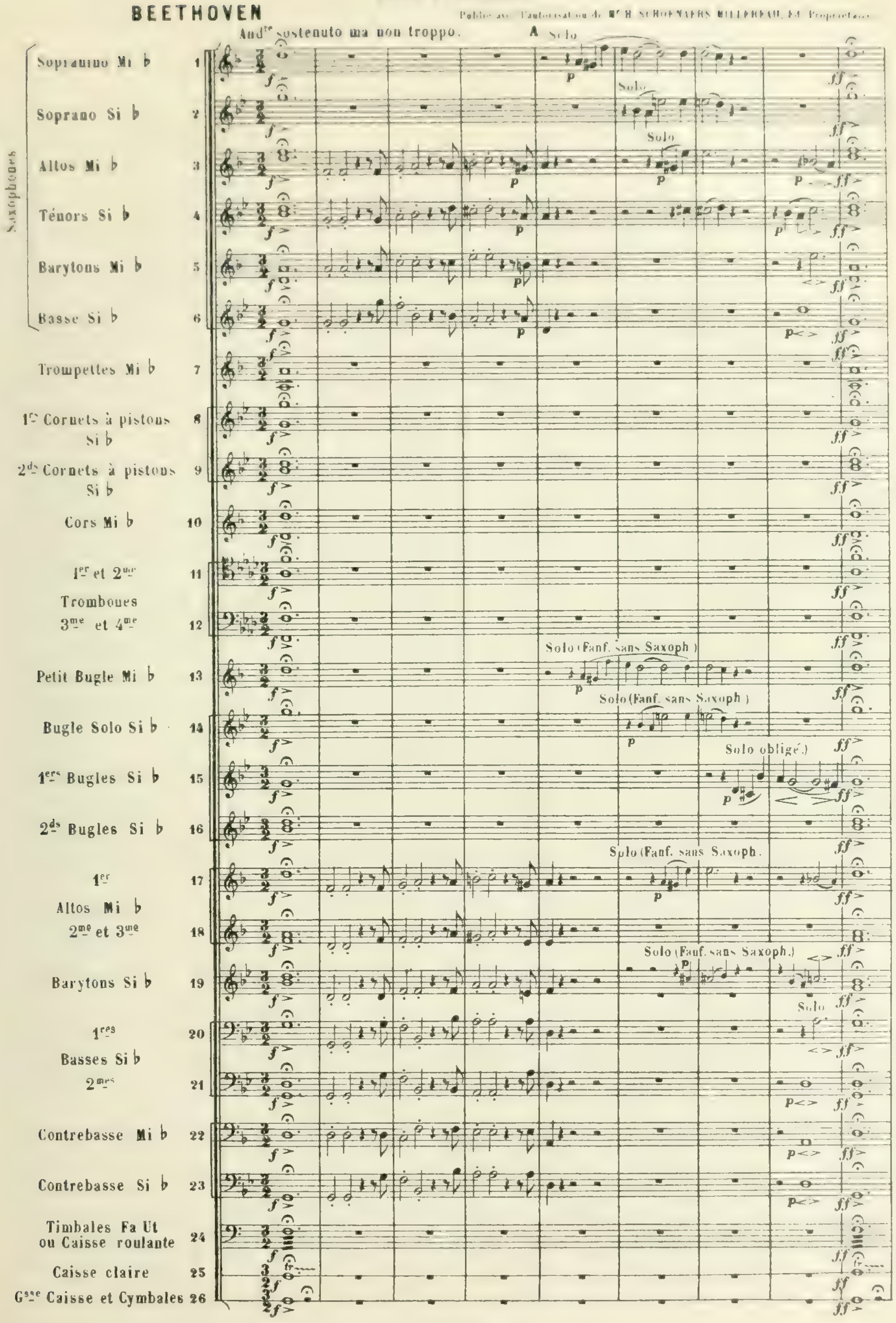
Elle s'écrit sur trois ou quatre portées, quelquefois davantage et doit appeler l'attention du Directeur sur les éléments principaux de la partition complète.

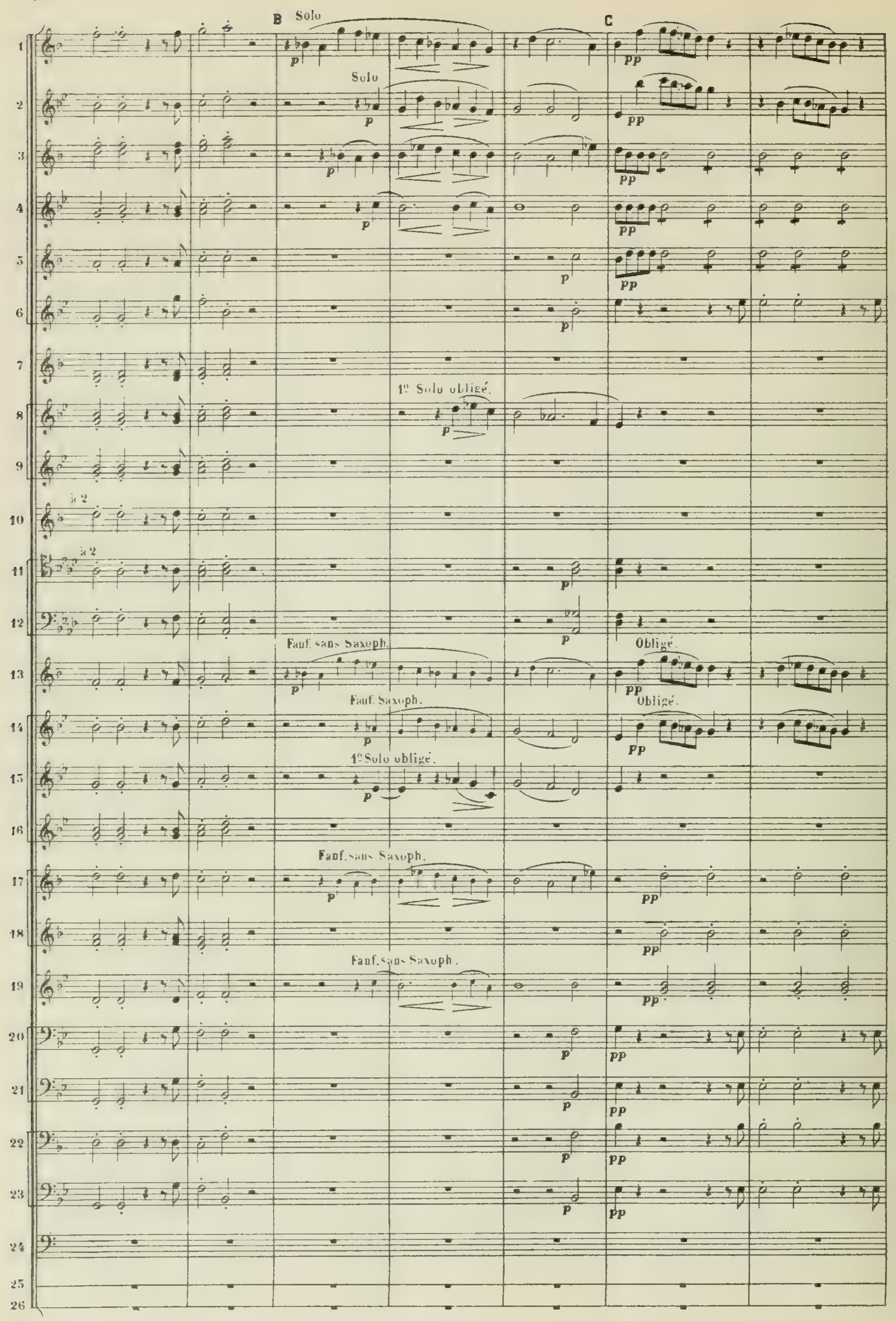
OUVERTURE D'EGMONT

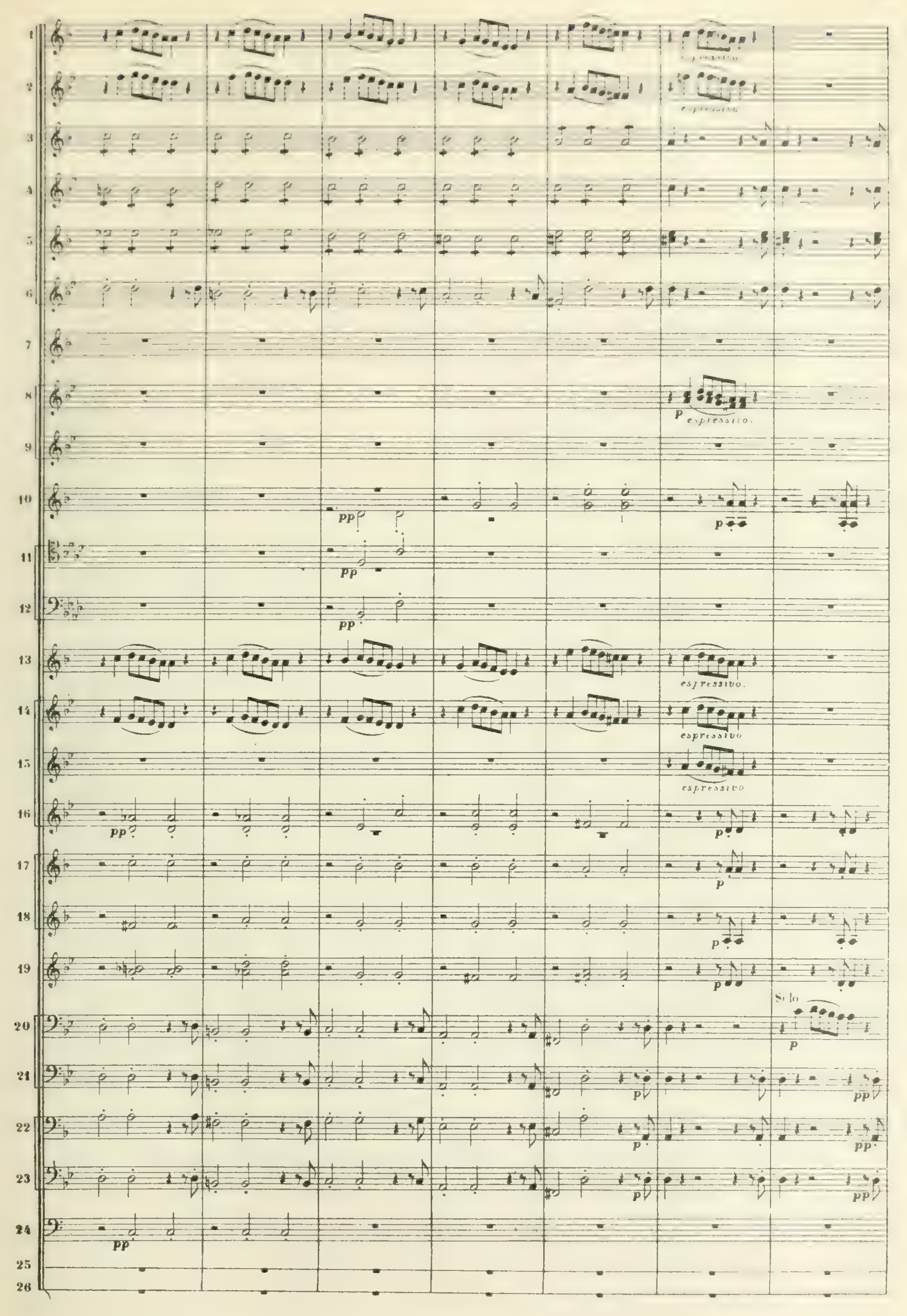
GRANDE FANFARE

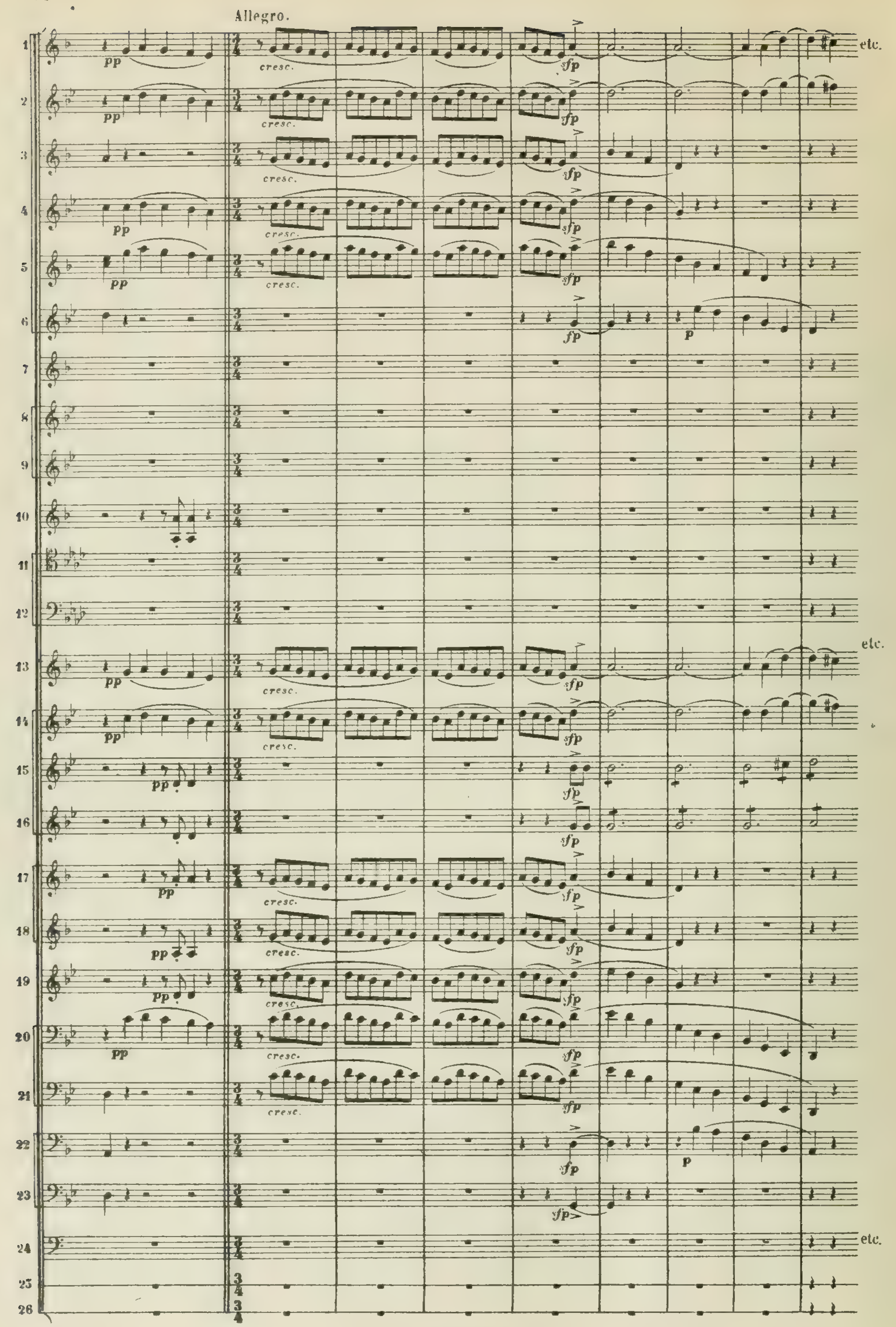
BEETHOVEN

Publié avec l'autorisation de M. R. SCHOENAERS MILLEREAU, Ed. Propriétaire




B
Solo
Solo
C
1º Solo obligé.
à 2
à 2
Fauf. sans Saxoph.
Obligé.
Fauf. Saxoph.
Obligé.
1º Solo obligé.
Fauf. sans Saxoph.
Fauf. sans Saxoph.


espressivo
espressivo
pp
pp
pp
p
espressivo.
espressivo.
espressivo
espressivo
pp
p
p
p
Solo
p
p
pp
p
pp
p
pp
pp


Allegro.
pp
cresc.
sfp
p
fp
etc.

ANALYSE

On suppose d'abord que cette transcription sera exécutée par des instrumentistes assez sûrs d'eux-mêmes pour qu'il n'y soit introduit aucun changement et sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à l'orchestration indiquée en *petites notes* pour la *Fanfare moyenne* (Voir § 14).

Elle représente l'orchestre symphonique par la disposition des parties similaires que l'on doit éviter de renverser à l'*octave inférieure*, à peine d'en dénaturer le caractère. Cela peut être permis dans certains cas, mais seulement dans les morceaux susceptibles de subir cette transformation.

Ceci dit, on remarquera.

1° Que dès la première mesure 𝄐, l'équilibre entre toutes les parties de la masse instrumentale a été rigoureusement observé, et que les deux mesures qui suivent donnent l'impression aussi exacte que possible du *quatuor à cordes* opposé aux instruments à timbre doux.

2° Que les *entrées* de *saxophones* de la lettre A sont ménagées en conformité des Flûtes, Hautbois, Clarinettes et Bassons de la partition d'orchestre. Ici, une difficulté surgit: pour compléter les *saxophones*, on a dû ajouter une partie de 1er Bugle solo (obligé) qui d'ailleurs est du meilleur effet.

Mêmes dispositions pour la lettre B, avec en plus, deux parties obligées (Cornet solo et 1er Bugle) qui ajoutent un intérêt nouveau à l'ensemble des *saxophones*.

A partir de la lettre C, l'instrumentation se corse par l'entrée du *petit bugle*, du *bugle solo* et du *premier bugle* renforçant les parties supérieures des *saxophones* (*sopranino* et *soprano*)

A ce moment, les *saxophones* (*altos*, *ténors*, *barytons* et *basse*) prennent la place du *quatuor* heureusement soutenu par les basses et les cuivres *p*. *pp*.. le tout sans préjudice de l'effet produit par le *dessin mélodique* qui se poursuit jusqu'à l'Allegro $\frac{3}{4}$ où commence le motif principal de l'ouverture.

MOYENNE FANFARE

§ 14.— Entre la *grande* et la *moyenne Fanfare* il n'y a de différence que la suppression du *saxophone sopranino*, du *saxophone basse* et des *timbales*; les deux derniers sont suffisamment remplacés par les *contrebasses* et la *caisse roulante*. L'absence du *saxophone sopranino* donne lieu à la modification suivante:



CHAPITRE IV

FANFARES SANS SAXOPHONES

§ **15.**—Les saxophones ne sont pas compris dans la composition instrumentale de cette Fanfare: c'est la seule différence qui la distingue de la *grande* et *moyenne Fanfare* qui en possèdent.

§ **16.**—Les procédés d'orchestration restent les mêmes à l'exception du mélange des timbres beaucoup plus restreint et auquel on doit suppléer par l'emploi raisonné des 2e et 4e groupes.

NOTA.—La *Fanfare sans saxophones* a ses partisans résolus, lesquels prétendent—non sans raison, peut-être—que sa composition unique en instruments de cuivre est plus homogène, partant plus conforme à son origine, tandis que d'autres au contraire admettent l'introduction des *saxophones* comme un progrès pour la diversité des effets à produire.

Sans prendre parti entre ces deux opinions, nous croyons qu'il est plus sage de laisser à chacun sa part d'initiative, et au mieux des intérêts de l'art musical.

FANFARES RESTREINTES et PETITES FANFARES

§ **17.**—Le nombre des exécutants dépend ici des ressources que les sociétés peuvent avoir à leur disposition, et ce n'est que très approximativement que l'on peut en fixer le chiffre.

Le tableau suivant est donné pour servir de base à une instrumentation conforme aux principes énoncés pages 6 & 7. §§ **1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.**

FANFARE RESTREINTE

I
- 2 Trompettes en Mi ♭ ou Fa
- 2 Premiers Cornets en Si ♭ (dont un Solo)
- 2 Seconds Cornets en Si ♭
- 2 Cors en Mi ♭ ou Fa (*Ad lib.*)
- 4 Trombones en Ut

II
- 1 Petit Bugle en Mi ♭
- 1 Bugle Solo en Si ♭
- 1 Premier Bugle en Si ♭
- 2 Seconds Bugles en Si ♭
- 3 Altos en Mi ♭
- 2 Barytons en Si ♭
- 1 Basse Solo en Si ♭
- 3 Basses en Si ♭
- 1 Contrebasse en Mi ♭
- 2 Contrebasses en Si ♭

III
- 1 Timbales (une paire) *Ad lib.*

(30 exécutants)

PETITE FANFARE

I
- 1 Trompette en Mi ♭ ou Fa (si possible)
- 2 Cornets en Si ♭ (dont un Solo)
- 2 Seconds Cornets en Si ♭
- 2 Cors en Mi ♭ ou Fa (*Ad lib.*)
- 3 Trombones en Ut

II
- 1 Petit Bugle en Mi ♭
- 1 Bugle Solo en Si ♭
- 1 Premier Bugle en Si ♭
- 2 Seconds Bugles en Si ♭
- 3 Altos en Mi ♭
- 2 Barytons en Si ♭
- 3 Basses en Si ♭ (dont un Solo au besoin)
- 1 Contrebasse en Mi ♭
- 1 Contrebasse en Si ♭

(25 exécutants)

NOTA.—L'introduction des membres isolés de la famille des *saxophones* est plutôt nuisible à l'unité du matériel sonore: on doit s'en abstenir.

Les Timbales ajoutent une couleur de plus à l'ensemble instrumental, nous en conseillons l'emploi, au moins pour la *fanfare restreinte*. Les Cors pour celle-ci et la *petite fanfare* sont indiqués, autant pour encourager le maintien de ces instruments si remarquables par la douceur de leur timbre que par leur supériorité dans les *soli*, les *tenues*, les appels de chasse et la transcription exacte de leurs effets dans les œuvres de musique classique.

La *batterie* peut être tolérée dans les cas particuliers, mais avec une discrétion absolue. L'abus que l'on en fait est déplorable et il suffit d'appeler l'attention des Directeurs sur cette question, pour nous dispenser d'y insister davantage.

CONCLUSION

Nous sommes arrivé au point "*terminus*" de l'œuvre que nous avons entreprise pour l'étude des procédés d'*instrumentation* et d'*orchestration* à l'usage des "*Harmonies* et *Fanfares*".

La tâche était ardue, les matières compliquées. Pour laisser à cet ouvrage son véritable caractère, nous nous sommes inspiré des principes établis par nos éminents devanciers. De là le plan méthodique et progressif que nous avons conçu en multipliant les exemples de Maîtres dont l'autorité est indiscutable.

Les explications qui nous sont personnelles résultent de connaissances pratiques acquises pendant de longues années. Nous les avons présentées dans un langage clair et concis, mais non sans regret d'avoir négligé les beautés de la forme.

Quel sera l'accueil réservé à l'effort que nous avons tenté dans cette voie déjà parcourue. C'est le secret de l'avenir. Qu'il soit favorable ou non, nous aurons du moins la satisfaction d'avoir contribué au développement artistique de nos sociétés musicales. Ceux qui s'intéressent à leurs progrès nous en sauront gré. Là se borne toute notre ambition.

FIN DE LA TROISIÈME PARTIE



APPENDICE

NOTE — La partition d'"Harmonie moyenne" (Voir page 49) est à peu près conforme à celle de la musique militaire et des sociétés civiles. Sa constitution lui permet d'interpréter la plupart des œuvres symphoniques d'une difficulté relative. Elle a de plus le précieux avantage de pouvoir accompagner les *masses chorales* dans nos grandes manifestations orphéoniques.

Il n'en est pas ainsi de l'"Harmonie restreinte" dont les ressources sont beaucoup plus limitées. Voici un aperçu approximatif de sa composition:

HARMONIE RESTREINTE

Instruments en bois et Saxophones		*Instruments en cuivre*	
Petite Flûte en Ré ♭	1	Trompette en Mi ♭	1
Grande Flûte	1	Cornets à pistons en Si ♭	2
Hautbois	1	Trombones	3
Petite Clarinette en Mi ♭	1	Bugles (Contraltos) en Si ♭	2
1res Clarinettes en Si ♭	4	Cors ou Altos en Mi ♭	2
Saxophone Alto en Mi ♭	4	Barytons (Saxhorns) en Si ♭	2
Saxophone Ténor en Si ♭	1	Basses en Si ♭	4
Saxophone Baryton en Mi ♭	1	Contrebasse en Mi ♭	1
		Contrebasse en Si ♭	1

BATTERIE

Caisse claire	1
Grosse Caisse	1
Cymbales (la paire)	1
Triangle	1

Total des exécutants 36

Les corps de musique, "Petites Harmonies", n'offrent pas un intérêt artistique suffisant. Ses détracteurs lui préfèrent la "Fanfare". Sans dédaigner ces modestes sociétés, nous laissons à ses partisans le soin de leur instrumentation.

DEUXIÈME PARTIE

ORCHESTRATION

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

INSTRUMENTATION — FANFARES

FIN DE LA TROISIÈME PARTIE

TABLE DES EXEMPLES CITÉS DANS L'OUVRAGE

Auteurs	Œuvres		Nature de l'exemple	Éditeurs	Volumes	Pages
BEETHOVEN (L. V.)	Symphonie en ut min.	19 mes.	Mélange des Timbres	. . . . . .	II	13
»	*Egmont*, Ouverture	24 mes.	Grande Fanfare.	*H. Schoenaers-Millereau*	II	50 à 63
BERLIOZ (H.)	*La Damnation de Faust*, Marche Hongroise	17 mes.	Grosse Caisse	*Costallat & Cie*	I	65
BIZET (G.)	*L'Arlésienne*	12 mes.	Saxophone Alto	*Choudens*	I	25
»	»	7 mes.	Transcriptions d'œuvres écrites pour le piano.	»	II	22
»	*Carmen*	14 mes.	Clarinette	»	I	17
DELIBES (Léo)	*Lakmé*, Acte II, Entr'acte	8 mes.	Petite Flûte	*Heugel & Cie*	I	6
DUBREAU (TH.)	Saint-Georges, Marche Solennelle	10 mes.	Basse Si ♭.	*Evette & Schaeffer*	I	55
GOUNOD (CH.)	*Cinq-Mars*, Cantilène	15 mes.	Bugle.	*Gras*	I	48
»	*Polyeucte*, Ballet	5 mes.	Transcriptions d'œuvres écrites pour le piano	*Lemoine & Cie*	II	19.20.21
LALO (E.)	*Le Roi d'Ys*, Aubade	6 mes.	Trombone à coulisse	*Heugel & Cie*	I	44
»	» Suite épisodique	5 mes.	Petit Bugle	»	I	47
MARÉCHAL (H.)	*Daphnis et Chloé*	14 mes.	Grande Flûte.	*Gras*	I	8
»	»	9 mes.	Trompette à pistons.	»	I	31
MASSENET (J.)	*Hérodiade*	9 mes.	Clarinette Alto.	*Heugel & Cie*	I	21
»	»	5 mes.	Baryton Si ♭.	»	I	53
»	Marche Solennelle.	8 mes.	Cornet à pistons.	»	I	34
»	»	8 mes.	Trombone à coulisse	»	I	43
»	*Le Roi de Lahore*, Marche Céleste	4 mes.	Alto Mi ♭	»	I	50
»	» » » »	4 mes.	»	»	I	51
»	» » » »	6 mes.	Triangle	»	I	66
MENDELSSOHN (F.)	*Ruy-Blas*, Ouverture	121 mes.	Grande Harmonie et harmonie moyenne	*H. Schoenaers-Millereau*	II	28 et 49
MEYERBEER (G.)	*L'Africaine.*	8 mes.	Jeu de Timbres.	*Benoit*	I	67
»	»	5 mes.	Cuivres en groupe isolé	»	II	14
»	*Les Huguenots*, Vº Acte	11 mes.	Clarinette Basse	»	I	22
»	1re Marche aux Flambeaux	8 mes.	Contrebasse Si ♭.	*Joubert*	I	57
»	3e » » »	3 mes.	Trompette à pistons	»	I	30
»	*Le Prophète*	3 mes.	Timbales	*Benoit*	I	62
MOZART (W.)	*La Flûte enchantée.*	5 mes.	Glockenspiel.	. . . .	I	67
PARÈS (Gabriel)	Ouverture Solennelle.	12 mes.	Cor anglais	*Lemoine & Cie*	I	11
PESSARD (Emile)	1er Solo de Concours	15 mes.	Trompette à pistons	*Evette & Schaeffer*	I	32
PFEIFFER (G.)	Solo de Concours	5 mes.	Trombone à coulisse	»	I	44
REICHA (A.)	Prélude	14 mes.	Dessins d'orchestre	. . . .	II	15
ROSSINI (G.)	*Guillaume Tell*, Ouverture	10 mes.	Saxophone Baryton.	*Gras*	I	27
»	*Sémiramis* »	13 mes.	Cor à pistons	. . . .	I	38
SAINT-SAËNS (C.)	Danse Macabre	6 mes.	Hautbois	*Durand & Fils*	I	10
»	»	8 mes.	Xilophone	»	I	69
»	*Henry VIII*, Fantaisie	13 mes.	Hautbois	»	I	10
»	» Scène IV	16 mes.	Baryton Si ♭.	»	I	52
SCHUMANN (R.)	Chant du soir.	29 mes.	Saxophones	*H. Schoenaers-Millereau*	II	56
SELLENICK (AD.)	La Bavarde, Polka	17 mes.	Cornet à pistons	*Evette & Schaeffer*	I	35
»	Le Colibri.	10 mes.	Petite Flûte	»	I	7
VERDI (G.)	*Rigoletto*, Fantaisie	12 mes.	Clarinette.	*Gras*	I	18
»	*Le Trouvère*	10 mes.	Tam-Tam	*Benoit*	I	70
WAGNER (R.)	*Le Crépuscule des Dieux*, Chant des Filles du Rhin	33 mes.	Cor à pistons	*Schott Frères*	I	39
»	*Tannhäuser*, Marche	3 mes.	Trompette à pistons	*Durand & Fils*	I	30
»	*La Walkyrie*, Chevauchée	4 mes.	Basson	*Schott Frères*	I	13
WEBER (CH.-M.)	Concerto	8 mes.	Basson	. . . .	I	12
»	*Oberon*, Ouverture	9 mes.	Cor à pistons	*H. Schoenaers-Millereau*	I	38

ENSEIGNEMENT MUSICAL DE MOYENNE DIFFICULTÉ

ARNOUD (J.). 1.600 EXERCICES GRADUÉS DE LECTURE ET DE DICTÉES MUSICALES dont quelques-uns, sans changement de clé, sur les 2 clés de *fa* et les 4 clés d'*ut* et à changements de clés sur les clés de *sol* 2e et *fa* 4e, sur les 2 clés de *fa*, sur les 4 clés d'*ut* et les 7 clés; à 2 voix égales en clés de *sol* et en clés de *sol* et *fa*. *Intonation, rythme, tonalité*, en deux volumes séparés.
1re *Partie* : 1.000 exercices.
2e *Partie* : 600 exercices.
Existent avec texte portugais.

BECKER (G.). 20 LEÇONS MÉLODIQUES DE SOLFÈGE, de moyenne difficulté, sur les clés de *sol* 2e et *fa* 4e lignes, sans changements de clés, destinées aux débutants et à l'étude de la transposition, en trois versions.
(*a*) sans changement de clés, non destinée à la transposition.
(*b*) clés mélangées, destinée à la transposition (1re série).
(*c*) clés mélangées, destinée à la transposition (2e série).
Existe avec accompagnement.

BUSSER (H.). ÉTUDES MÉLODIQUES DE SOLFÈGE, de moyenne difficulté, sur des thèmes d'Yvonne de GOUY D'ARSY, sur les sept clés.
Existe avec accompagnement.

DANDELOT (G.). ÉTUDE DU RYTHME, en cinq cahiers.
1er *Cahier* : Mesures simples.
4e *Cahier* : Mesures simples (complément du 1er cahier).

HANSEN (J.). COURS D'INITIATION MUSICALE, en 20 leçons.
— COURS DE SOLFÈGE, théorique et pratique :
Cours élémentaire, comprenant quelques exercices à 2 voix clé de *sol* et suivi d'un cours de dictée musicale.
Cours moyen, comprenant de nombreux exercices à 2 voix clé de *sol*.
Cours supérieur (clés de *sol* et de *fa*).
1re *Partie* (leçons 1 à 10), comprenant quelques exercices à 2 et 3 voix clés de *sol* et à 4 voix à 3 clés de *sol* et 1 clé de *fa*.
2e *Partie* (leçons 11 à 20), comprenant quelques exercices à 2 et 3 voix clés de *sol* et à 3 voix clés de *sol* et de *fa*.
— LEÇONS DE SOLFÈGE, en clé de *sol*.
— 72 LEÇONS DE SOLFÈGE, en clé d'*ut* 4e ligne et en clés de *sol* 2e, *fa* 4e et *ut* 4e mélangées.
— SOLFÈGE FACILE, pour l'étude de la clé de *fa*, 4e ligne.
— SOLFÈGE PRATIQUE pour l'étude de la clé d'*ut* 3e ligne et le mélange des clés *sol* 2e et *ut* 3e (15 leçons), *sol* 2e, *fa* 4e et *ut* 3e lignes (12 leçons), *sol* 2e, *fa* 4e, *ut* 3e et 4e lignes (11 leçons).
— SOLFÈGE PRATIQUE, 106 exercices progressifs pour la lecture rapide de toutes les clés sur 1 et 2 portées.

GARAUDÉ (A. DE). SOLFÈGE DES ENFANTS, A UNE VOIX, comprenant quelques exercices sur la clé de *fa* et 30 Chants scolaires à une voix dont 3 en clé de *fa*. Nouvelle édition revue et augmentée par J. BAYER.

PANSERON (A.). A. B. C. MUSICAL. Nouvelle édition revue et augmentée par J. BAYER (clés de *sol* et de *fa*).
Existe avec accompagnement.

RATEZ (E.). 100 LEÇONS PROGRESSIVES DE SOLFÈGE, avec et sans changements de clés.
1er *Volume* : 10 leçons sur la clé de *sol*; 10 leçons sur la clé de *fa*; 10 leçons sur les clés de *sol* et de *fa* mélangées; 10 leçons sur la clé d'*ut* 1re ligne; 10 leçons sur les clés de *sol*, *fa* et *ut* 1re mélangées.
Existe avec accompagnement.

ROPARTZ (J.Guy). Édition A : 25 LEÇONS DE SOLFÈGE avec et sans changements de clés.
1er *Volume* : clé de *sol*.
2e *Volume* : 17 leçons sur les clés de *sol* et de *fa* et 8 leçons sur ces deux clés mélangées.
Existent avec accompagnement.

SOLFÈGE UNIVERSEL, 577 leçons tirées de l'œuvre des meilleurs auteurs anciens et modernes.
1re *Série* : Volume A : 268 leçons, dont 47 en clé de *fa*.
1re *Série* : Volume B : 180 leçons, dont 23 en clé de *fa*.

★

ARNOUD (J.). PETITE THÉORIE DE LA MUSIQUE, avec questionnaire, contenant tous les principes élémentaires de la musique.
La même, texte italien, ou texte espagnol.

BAYER (J.). PETITE THÉORIE DE LA MUSIQUE, notation usuelle.

CHAILLEY (J.) et CHALLAN (H.). THÉORIE DE LA MUSIQUE.
Conforme aux nouveaux programmes du Conservatoire.
— PETITE THÉORIE.

DURAND (E.). THÉORIE MUSICALE.

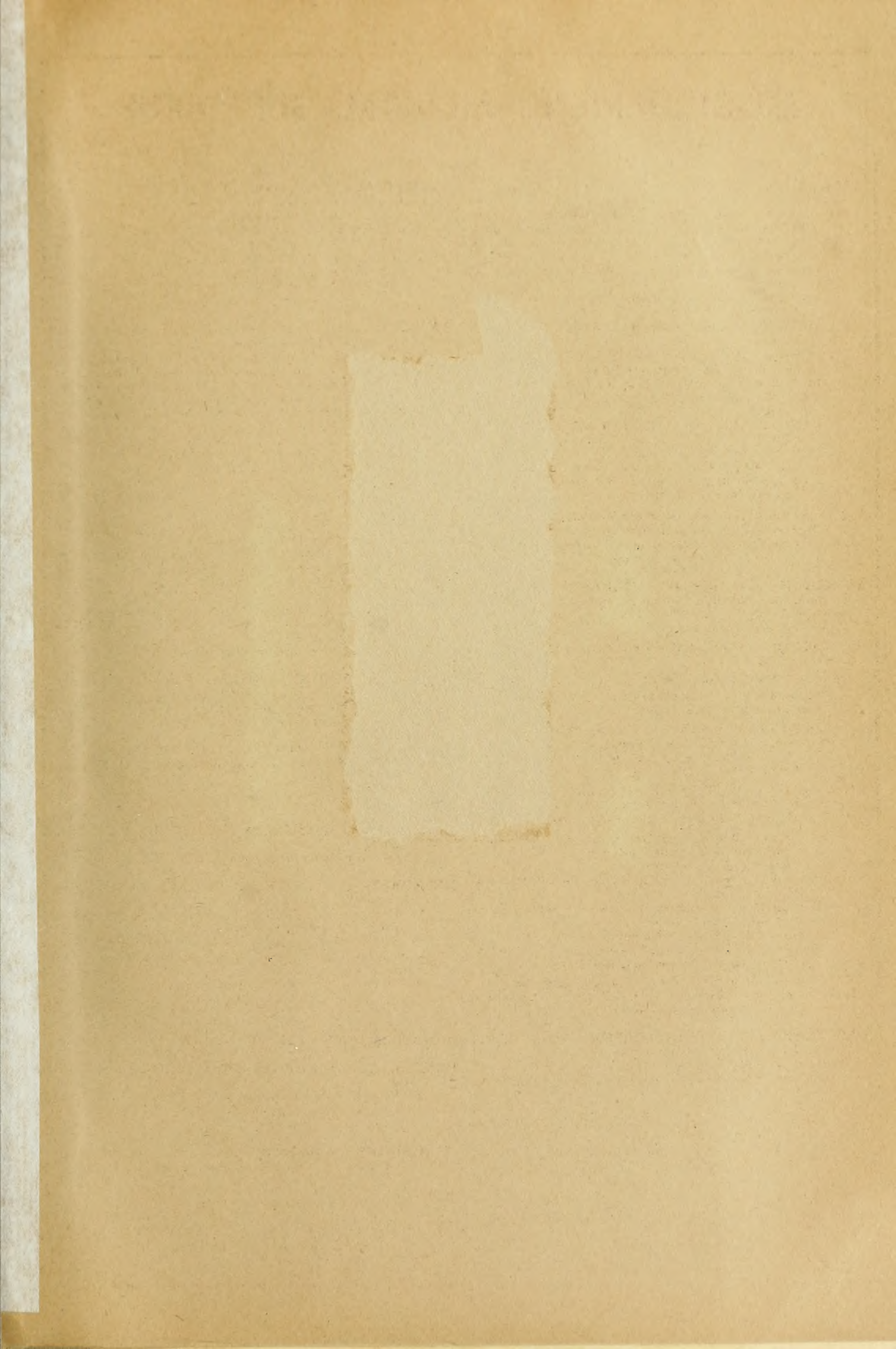
HANSEN (J.). 3 CAHIERS D'ÉCRITURE MUSICALE. Méthode très directe pour apprendre la musique par l'écriture et visuellement avant les études théoriques.

PETIT (S.). COURS COMPLET DE DICTÉES MUSICALES.
1er *Cahier* : Cent dictées à une voix progressives très faciles et faciles.
2e *Cahier* : Cent dictées à une voix progressives faciles et de moyenne force.
4e *Cahier* : Cent dictées à deux voix progressives très faciles et de moyenne force.

RIVET (M.). MANUEL DE THÉORIE MUSICALE, à l'usage des aspirantes au brevet de capacité. Réponse à 300 questions posées aux examens de la Ville.

BERTRAND (P.). PRÉCIS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE (les *Époques*, les *Écoles*, les *Formes*.) (Nouvelle édition, revue et augmentée).
Cet ouvrage résume, sous une forme rigoureusement objective et méthodique, toute l'évolution de la musique. Spécialement recommandé, il répond exactement aux nouveaux programmes d'Éducation musicale.

CHEVAIS (M.). ÉDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE. Traité de pédagogie en 3 volumes :
1er *Volume* : L'Enfant et la musique.
2e *Volume* : L'art d'enseigner.
3e *Volume* : Méthode active et directe.
4e *Volume* : Les Épreuves de pédagogie musicale aux examens du professorat.



ENSE ... IEUR

BECKER (G.). COU
8 volumes.
1er *Volume* : 20
FÈGE de moy
et *fa* 4e lignes,
3 versions :
(*a*) sans changen
position.
(*b*) clés méla
(1re *Série*).
(*c*) clés mélan
(2e *Série*).
2e *Volume* : 20 L
de clés, 1er recu
(*a*) 2 clés mélan
(*b*) 5 clés méla
4e lignes.
(*c*) 7 clés mélan
4e lignes.
(*d*) 2 clés méla
à la transposi
(*e*) 2 clés mélan
à la transposi

Pour les autres volu
Tous ces solfège
(*Conformes au Nouvea*
d

BUSSER (H.). ÉTUD
de moyenne difficu
fa 3e et 4e, *ut* 1re,
d'Yvonne de Gouy

20 ÉTUDES MÉLODIQUES DE SOLFÈGE à changements de clés.

20 LEÇONS DE SOLFÈGE, à changements de clés.
Programme des élèves chanteurs :
Clés de *sol* 2e et *fa* 4e lignes.

20 LEÇONS DE SOLFÈGE, à changements de clés.
Programme des élèves instrumentistes :
Les 7 clés mélangées : *sol* 2e; *fa* 3e, 4e; *ut* 1re, 2e, 3e, 4e lignes.

40 LEÇONS DE SOLFÈGE, à changements de clés, en clés de *sol* 2e ligne et *fa* 4e ligne, pour toutes les voix : 1er livre (leçons 1 à 20) 2e livre (leçons 21 à 40).

LEÇONS MANUSCRITES DE SOLFÈGE, à changements de clés (autographes de l'auteur).
Programme des élèves chanteurs :
Édition A : Voix de femmes (clés de *sol* 2e, *fa* 4e, *ut* 1re, 3e lignes), en 2 livres.
Édition B : Voix d'hommes (clés de *sol* 2e, *fa* 4e, *ut* 4e lignes), en 2 livres.
Programme des élèves instrumentistes :
Édition C : Les 7 clés mélangées : *sol* 2e, *fa* 3e; 4e, *ut* 1re, 2e, 3e, 4e lignes, en 2 livres.

Tous ces solfèges existent avec accompagnement.
(*Conformes au Nouveau Programme des Examens et Concours du Conservatoire*).

DANDELOT (G.). ÉTUDE DU RYTHME, en cinq cahiers.
2e *Cahier* : Mesures composées.
3e *Cahier* : Rythmes simultanés.
5e *Cahier* : Mesures composées (complément au 2e cahier).

DUPUIS (A.). LE GUIDE DU JEUNE ARTISTE, 27 leçons de solfège à changements de clés.
Édition manuscrite avec accompagnement clés de *sol* 2e ligne, *fa* 3e et 4e lignes, *ut* 1re, 2e, 3e et 4e lignes.

USCRITES DE S
s :
de 5 clés (clés de *sol*
s).
tistes :
de 7 clés (clés de *sol*
4e lignes).
gnement.

RESSIVES DE S
de clés.
de *sol*; 10 leçons su
de *sol* et *fa* mélang
ligne; 10 leçons sur
langées.
d'*ut* 3e ligne; 10 leç
t 1re et 3e lignes mél
e ligne; 20 leçons sur
t 4e lignes mélangées
gnement.

EÇONS DE SOLFÈ
clés de *sol* et de *f*
élangées.
: 12 leçons sur les
çons sur les clés de
mélangées.
tistes : 6 leçons sur
e; 1 leçon sur les 4
s 2 clés de *fa* mélan
angées.
Existent avec accompagnement.

SOLFÈGE UNIVERSEL, 577 leçons tirées de l'œuvre meilleurs auteurs anciens et modernes.
2e *Série* : 129 leçons, dont 23 en clé de *fa*.
Existe avec accompagnement.

THURNER (A.). SOLFÈGE OU DICTÉES D RYTHMES, édition revue et augmentée par G. Dande

★

CHAILLEY (J.) et CHALLAN (H.). THÉORIE DE MUSIQUE.
(*Conforme aux nouveaux programmes du Conservatoir*

DELAUNAY (R.). TRAITÉ DE DICTÉES MUSICAL en trois parties.
1re *Partie* : Cent dictées à une voix sur le rythm l'intonation alternées et progressives.
2e *Partie* : Cent cinquante dictées à une et deux sur le rythme et l'intonation alternées de moy force.
3e *Partie* : Cent vingt-cinq dictées à une et plusi voix sur le rythme et l'intonation, moyenne f et difficile.

DURAND (E.). THÉORIE MUSICALE.

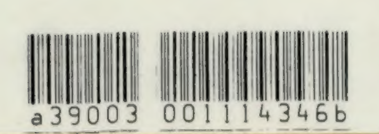
HANSEN (J.). ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE MUSIQUE :
500 Questions et Réponses.
1er *Volume* : Questionnaire.
2e *Volume* : Réponses.

THURNER (A.). SOLFÈGE OU DICTÉES RYTHMES, édition revue et augmentée par G. Dande

---

BERTRAND (P.). PRÉCIS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE (les *Époques*, les *Écoles*, les *Formes*.) Nouvelle édi

Cet ouvrage résume sous une forme rigoureusement objective et méthodique, toute l'évolution de la musique. Spécialement recommandé, il répond exactement aux nouveaux programmes d'Éducation musicale.


a39003 001114346b

